JAHRBUCH DER ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISTIK

Herausgegeben

von

HERBERT HUNGER

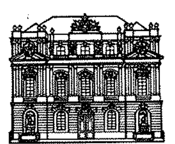
32/5

XVI. INTERNATIONALER BYZANTINISTENKONGRESS

WIEN, 4.—9. OKTOBER 1981

AKTEN

II/5



VERLAG
DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
WIEN 1982

02005

XVI. INTERNATIONALER BYZANTINISTENKONGRESS

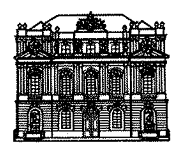
WIEN, 4.—9. OKTOBER 1981

AKTEN

II. TEIL

5. TEILBAND

KURZBEITRÄGE
10. DIE STILBILDENDE FUNKTION DER BYZANTINISCHEN KUNST



VERLAG
DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
WIEN 1982

JAHRBUCH DER ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISTIK

Herausgegeben von der Kommission für Byzantinistik der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und dem Institut für Byzantinistik und Neogräzistik der Universität Wien unter der Leitung von Prof. Dr. H. Hunger.

Redaktion von Band 32/1—7:
Doz. Dr. Wolfram Hörandner
Dr. Carolina Cupane
Dr. Ewald Kislinger

Gedruckt mit Unterstützung durch das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung

Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0378—8660
ISBN 3 7001 0455 3 (Gesamtband)
ISBN 3 7001 0457 X (5. Teilband)

Copyright © 1982 by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien
In der Garmond Modern Extended gedruckt bei E. Becvar, A-1150 Wien

INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN X

10.1 BYZANZ UND DAS HELLENISTISCHE ERBE 1

Christopher WALTER, Style an Epiphenomenon of Ideological Development in Byzantine Art 3

D.MITOVA-DŽONOVA, Die protosardische Plastik als Quelle der christlichen Ikonographie (Mit zwei Tafeln) 7

V.N.ZALESSKAYA, Objets byzantins "du style antique" dans l'aspect historique et culturel 15

Alessandra MAZZA, La maschera fogliata: una figura dei repertori ellenistico-orientali riproposta in ambito bizantino (Con due tavole) 23

Hans BUCHWALD, The First Byzantine Architectural Style: Evolution or Revolution? (With six plates) 33

Gordana CVETKOVIĆ-TOMAŠEVIĆ, Trois interprétations des mosaiques paléobyzantines de pavement. Étude comparative 47

Gunilla ÅKERSTRÖM-HOUGEN, Tradition and Diversity of Style. Experiences from a complex of floor mosaics of the early 6th century AD (With one plate) 57

Elsie MATHIOPOULOS-TORNARITOS, Zur Technik der Hagia Eudokia aus dem Lipskloster (Fenere Isa Camii) (Mit vier Tafeln) 61

Catherine JOLIVET-LEVY, Peintures byzantines inédites à Xanthos (Lycie) (Avec deux planches) 73

John LINDSAY OPIE, Some Remarks on the Colour System of Medieval Byzantine Painting 85

Ivan M.DJORDJEVIĆ, Die Säule und die Säulenheiligen als hellenistisches Erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei (Mit einer Tafel) 93

Théano CHATZIDAKIS-BACHARAS, Présences classiques dans les mosaiques de Hosios Loukas (Avec deux planches).. 101

10.2 BYZANZ UND DIE ANGRENZENDEN KULTURKREISE 111

Alice BANK, Byzance et les civilisations avoisinantes: Arts mineures 113
Elisabeth PILTZ, Die "byzantinische Frage" und die Kunst des Mittelalters in Schweden (Mit vier Tafeln) 121
Heinrich L.NICKEL, Zur stilbildenden Funktion der byzantinischen Monumentalmalerei für die sächsische Malerei des 13.Jahrhunderts 127
Péter VÁCZY, Byzanz und die ungarische Kunst im Frühmittelalter 137
S.MICHAILOV, Neue Angaben über den Goldschatz von Nagyszentmiklós (Mit zwei Tafeln) 143
Thomas von BOGYAY, Eine Grenzprovinz byzantinischer Kunst im Donauraum? 149
Dragan NAGORNI, Bemerkungen zum Stil und zu den Meistern der Wandmalerei in der Klosterkirche Mileševa (Mit zwei Tafeln) 159
Mirjana GLIGORIJEVIĆ-MAKSIMOVIĆ, Les scènes inédites du cycle des Actes des Apôtres à Mateič (Avec deux planches) 173
Radomir NIKOLIĆ, Kufische Inschrift in der Malerei der Muttergotteskirche in Studenica aus dem Jahre 1209 (Mit einer Tafel) 177
Zaga GAVRILOVIĆ, The Forty Martyrs of Sebaste in the painted programme of Žiča vestibule. Further research into the artistic interpretations of the Divine Wisdom - Baptism - Kingship Ideology (With four plates) 185
Sreten PETKOVIĆ, Serbian Painting at the Time of George Branković (1427-1456) (With two plates) 195
Dora PANAYOTOVA-PIGUET, Les peintures de Sainte-Marina de Karlukovo et leur environnement artistique (Avec trois planches) 205
Athanas POPOV, La céramique artistique de Tirnovgrad, XIIIe-XIVe s. 215
Liliana MAVRODINOVA, L'école de peinture de Tirnovo à la lumière des recherches récentes 225

Vera LICHAČEVA, The Miniatures of a Russian Manuscript of 1073 and their Byzantine Models 231
Michel THIERRY, Les influences byzantines sur l'art arménien 237
Bernd E.SCHOLZ, Die paarweise-symmetrische Darstellung des hl.Georg und des hl.Theodor Stratelates zu Pferde in der Kunst von Byzanz und Georgien vom 10.-13.Jh. 243
Angelo LIPINSKY, Neue Goldschmiedetechniken in der Zeit der Palaiologoi von Konstantinopel 255
Mary CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, A Fifteenth Century Byzantine Icon-painter Working on Mosaics in Venice. Unpublished Documents 265
Margaret ENGLISH FRAZER, The Pala d'Oro and the Cult of St.Mark in Venice (With four plates) 273
Mara BONFIOLI, Ricuperi bizantini in Italia: Siena (Con due tavole) 281
Lydie HADERMANN-MISGUICH, Influence stylistique de Byzance sur les peintures médiévales de Ninfa (Latium) (Avec deux planches) 291
Maria VASSILAKIS-MAVRAKAKIS, Western Influences on the Fourteenth Century Art of Crete (With four plates) 301
Susan A.BOYD, A Little-known Technique of Architectural Sculpture: Champlevé Reliefs from Cyprus 313
Filiz YENISEHIRLIOGLU, L'emploi de la brique sur les façades des édifices byzantins et ottomans aux XIVe et XVe siècles 327
Lucy-Anne HUNT, Byzantine-Islamic Influences in the Illustration of MS Paris, Institut Catholique Copte-Arabe 1 (With four plates) 339
Peter W.SCHIENERL, Byzanz und der volkstümliche Schmuck des islamischen Raumes 345
Marina FALLA CASTELFRANCHI, Alcuni elementi della tradizione copta nella decorazione architettonica di Deir Zaferan (Mesopotamia settentrionale) (Con quattro tavole) 353
Fanny VITTO, Le décor mural des anciennes synagogues à la lumière de nouvelles découvertes (Avec une planche) 361
Nicole THIERRY, Peintures pré-iconoclastes en Cappadoce. Critères de datation. Chronologie interne 371

10.3 Die Kunst in der byzantinischen Gesellschaft 383

Renate PILLINGER, Ein frühchristliches Grabmal mit Wandmalerei aus Ossenovo (Bezirk Varna/Bulgarien) 385

Zoltán KÁDÁR, Die Umformung der Löwenjagd Alexanders des Großen in der koptischen und byzantinischen Machtkunst 387

Ernest J.W.HAWKINS, Byzantine portraits and the development of the representation of Christ from the 6th to the 14th century 393

Vasiles KATSAROS, Μιὰ ἐρειπωμένη ἐκκλησία μὲ "ἀνεικονικὸ" διάκοσμο στὸ χωριὸ Σταμνὰ τῆς Αἰτωλίας (Μὲ δύο πίνακες) 397

Leslie S.B.MacCOULL, Sinai icon B.49: Egypt and Iconoclasm (With one plate) 407

Charles DELVOYE, Les évêques des tympans Nord et Sud de Sainte-Sophie de Constantinople et la politique du patriarcat après la crise iconoclaste 415

Lyn RODLEY, Hallaç Manastır. A Cave Monastery in Byzantine Cappadocia 425

Anna TSITOURIDOU, Die Grabkonzeption des ikonographischen Programms der Kirche Panagia Chalkeon in Thessaloniki 435

Victoria KEPETZIS, Tradition iconographique et création dans une scène de Communion (Avec deux planches) 443

Ioli KALAVREZOU-MAXEINER, Silvester and Kerularios 453

Tamar AVNER, The Impact of the Liturgy on Style and Content: The Triple-Christ Scene in Taphou 14 (With two plates) 459

Svetlana TOMEKOVIĆ, Le Jugement Dernier inédit de l'église d'Agètria (Magne) (Avec deux planches) 469

Srdjan DJURIĆ, Some Variants of the Officiating Bishop from the End of the 12th and the Beginning of the 13th Century 481

P.MILJKOVIĆ-PEPEK, L'atelier artistique proéminent de la famille thessalonicienne d'Astrapas de la fin du XIIIe et des premières décennies du XIVe siècle 491

Miltos GARIDIS, Approche "réaliste" dans la représentation du Mélismos (Avec quatre planches) 495

Efthalia CONSTANTINIDES, The question of the date and origin of the earliest Akathistos cycles in Byzantine monumental painting in the light of the Akathistos of the Olympiotissa at Elasson (With six plates)...... 503

Rodoniki ETZEOGLOU, Quelques remarques sur les portraits figurés dans les églises de Mistra (Avec six planches) 513

Andreas STYLIANOU, Sociological reflections in the painted churches of Cyprus (With two plates) 523

Kostadinka PASKALEVA-KABADAIEVA, Le portrait de donateur dans la peinture murale bulgare du XVe siècle 531

György RUZSA, Une icône inconnue représentant les apôtres Pierre et Paul et la question de l'hésychasme 545

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

D.MITOVA-DŽONOVA

1 David als Kind während Kampfs mit Goliath
2 David und Jonathan
3 Abimelech mit Goliaths Schwert
4 David mit Goliaths Schwert
5 David in der Grotte
6 Saul in der Grotte
7 Elhanan mit Goliaths Speer
8 Sarah mit Isaak

ALESSANDRA MAZZA

1 Istanbul, Museo Archeologico, capitello da Mudania (Inv.n.599)
2 Cairo, capitello erratico presso la Moschea El Amra (Foto CNR)
3 Istanbul, Museo Archeologico, imposta dalla Santa Eufemia (Inv.n.5188) (Foto CNR)
4 Bet Shean, Teatro Romano, mensola (Foto CNR)

HANS BUCHWALD

1 Sardis Churches E and EA. Excavation Plan 1980
2 Sardis Church EA apse with Church E in the Background (1973)
3 Sardis Church EA Double Engaged Column as Found in Situ(1973)
4 St.Peter's in Rome. Reconstruction (Ciampini)
5 San Lorenzo in Milan. Section Restored with Groined Vault over the Nave (Chierici)
6 Santa Sabina in Rome. Nave
7 San Paolo fuori le Mura in Rome. Nave (Piranesi)
8 Santa Maria Maggiore in Rome. Nave
9 Santa Costanza in Rome
10 San Giovanni Evangelista in Ravenna. Nave
11 San Apollinare in Classe near Ravenna. Nave
12 Santa Sabina in Rome from the SE
13 San Apollinare in Classe near Ravenna from the NE
14 Basilica of Maxentius in Rome. Reconstruction View of the Nave (Minoprio)

15 Baths of Diocletian in Rome. Facade of the Frigidarium seen from the Pool (Piranesi)
16 Zuyew Club in Moscow by I.P.Golosow. Built 1928
17 Villa Savoye in Poissy near Paris by Le Corbusier. Built 1929-1931
18 Project for the Main Reading Room of the Bibliothèque Nationale in Paris by E.-L.Boulée. About 1785
19 Project for the House of the Inspector of Rivers on the Loue by C.-N.Ledoux. First published 1804
20 Santa Costanza in Rome. Exterior
21 Basilica B in Resafa. View from Side Aisle towards the Nave
22 Santa Sabina in Rome. View from Side Aisle towards the Nave
23 San Vitale in Ravenna. View from Ambulatory towards the Apse

GORDANA CVETKOVIĆ-TOMAŠEVIĆ

1-3 Nikopolis, St Démétrios, transept
4 Hêrakléa, grande basilique, narthex
5-6 Hêrakléa, monastère, triclinium
7 Ajas, sanctuaire
8 Ville Nebo, Sts Lot et Procope
9 Ste Constance, mausolée, coupole
10 Centcelles, mausolée, coupole
11 Grande Bretagne, Hinton St Mary, pavement
12 Thessalonique, St Georges, coupole
13 Serbie, église de Dečani, coupole

GUNILLA ÅKERSTRÖM-HOUGEN

1-3 From the Argos Mosaics
1 The Calendar Mosaic. May-June Panel
2 The Hunting Scenes. Falconer and his aide-de-camp setting out
3 The Triclinium. Dionysiac Thiasos

ELSIE MATHIOPOULOS-TORNARITOS

I 1 Beschriftete Ikone der hl.Eudokia, Lipskloster
I 2 Alexandermosaik, Nordempore der H.Sophia
II 1 Beschriftete Christusikone, Lipskloster

II 2 Krustenköpfe aus der Aula vor der Porta Marina, Ostia
II 3 Segnender Heiliger aus Pegeia, Westzypern
III 1 Krustenfragmente, Lipskloster
III 2 Relieffragmente einer Marmorikone
IV 1 Frühchristliche Büste Christi, Aula, Ostia
IV 2 Frühchristliche Büste eines jungen Mannes, Ostia

CATHERINE JOLIVET-LEVY

1-8 Basilique Est de Xanthos (Lycie)
1 Narthex, mur est et niche SE: évêques et diacre (dessin A. Toto)
2 Mur E: un évêque
3 Niche SO: le diacre Abibos
4 Pilastre: saint
5 Mur O: saint en chlamyde
6 Niche NE: sainte femme
7 Ornement (dessin A.Toto)
8 Atrium: fragment de scène

IVAN M.DJORDJEVIČ

Symeon Stylit, Nikolauskirche, Peć, 1674 (Foto B.Todić)

THÉANO CHATZIDAKIS-BACHARAS

1 Constantinople, Sainte-Sophie, abside, Vierge à l'enfant (d'après C.Mango)
2 Hosios Loukas, abside, Vierge à l'enfant (Photo N.Kontos)
3 Constantinople, Sainte-Sophie, vestibule sud-ouest, Vierge à l'enfant, détail (d'après Grabar)
4 Détail de la fig.2 (photo "Melissa")
5 Hosios Loukas, animaux, détail de la Nativité (photo "Melissa")
6 Paris, Bibl.Nat.,gr.139, animaux, détail du f.1 (d'après H.Stern)
7 Paris, Bibl.Nat.,gr.139, animaux, détail du f.1 (d'après H.Stern)
8 Venise, Marc.gr.17, David luttant contre l'ours (d'après D.T.Rice - M.Hirmer)

ELISABETH PILTZ

1 Pantokrator, Dalhem, Gotland, 1250. Unten Detail aus Christi Himmelfahrt. Foto: Statens Historiska Museum, Stockholm
2 Pantokrator, Cefalù, Sizilien, 1148. Mit Genehmigung des Dumbarton Oaks Center for Byz. Studies, Washington,D.C.
3 Pantokrator, Endre, Gotland, 1250. Unten Detail aus Christi Himmelfahrt. Foto: Stat.Hist.Mus.,Stockholm
4 Himmelfahrt Christi, Rabula Evangeliar, 586, Bibliotheca Laurentiana, Florenz. Foto: Bibl.Laur.,Florenz
5 Geburt Christi, Rone, Gotland, ca 1250.Foto:Stat.Hist.Mus.
6 Taufe Christi, Endre, Gotland, um 1250.Foto:Stat.Hist.Mus.
7 Verklärung Christi, Rone, Gotland, um 1250. Foto:St.Hist.M.
8 Kreuzigung, Lojsta, Gotland, ca 1250. Foto: Stat.Hist.Mus.
9 Kreuzigung, Missale, f.32, Frankfurt, 12.Jh.
10 Fragment aus Freiburg, 12.Jh.
11 Deutsche Reichskrone, 10.Jh., Detail Davidsplatte, Weltl. Schatzkammer, Wien
12 Sebastokrator Konstantin Palaiologos, Lincoln College Typikon, Ms.gr.35,f.1v, zweite Hälfte 13.Jh., Bodleian Library, Oxford

PÉTER VÁCZY

Goldring mit Filigranverzierung, aus einem Grab von Detta
Anhänger aus der königlichen Residenz in Esztergom
Reliquiendoppelkreuz mit Filigranverzierung
Mantelschließe. Vergoldetes Silber. Filigran. Steine

S.MICHAILOV

1 Inschrift auf dem Gefäß Nr.8
2 Protobulgarische Inschrift auf dem Gefäß Nr.9
3 Gefäß Nr.9 mit der protobulgarischen Inschrift
4 Der Grund des Gefäßes Nr.9 mit der griechischen und der protobulgarischen Inschrift
5 Inschrift des Goldschmiedes Hilon
6 Gefäß Nr.17 mit der Inschrift des Goldschmiedes Hilon

DRAGAN NAGORNI

1 Konstantinopel, H.Sophia, Christus (Detail), Deesis-Mosaik
2 Mileševa, hl.Phloros (Detail)
3 Konstantinopel, H.Sophia, hl.Maria (Detail), Deesis-Mosaik
4 Mileševa, hl.Maria (Detail), Verkündigung
5 Sinai, Katharinenkloster, hl.Antipas, Ikone
6 Mileševa, hl.Nikolaus (Detail)

MIRJANA GLIGORIJEVIĆ-MAKSIMOVIĆ

1-6 Mateič
1 Prédication de l'apôtre André
2 Prédication de l'apôtre André
3 Prédication de l'apôtre Thomas aux Indes
4 Prédication de l'apôtre Barthélemy
5 Martyre de l'apôtre Philippe
6 Martyre de l'apôtre Jacques le Majeur

RADOMIR NIKOLIĆ

1 Kufische Inschrift aus dem Jahre 1209. Kloster Studenica, Muttergotteskirche
2 Kufische Inschrift aus dem Jahre 1209. Kloster Studenica, Muttergotteskirche, zwischen Apsis und Diakonikon
3 Kufische Inschrift vor dem Jahre 1150. Pürgg, Steiermark, Johanneskapelle, Triumphbogen

ZAGA GAVRILOVIĆ

1-6 Žiča, Church of the Saviour, porch under the tower(1309-16)
1-2 The Forty Martyrs of Sebaste
3 The Christmas Sticheron
4 "Unless you become as little children" (Mt.18,3)
5 St.Peter
6 St.Paul

7 Chrysobull-chapel, Brontochion, Mistra (1311-22)

SRETEN PETKOVIĆ

1 Portrait of Todor Branković, wall-painting, Monastery Gračanica, 1429 (Photo: D.Tasić)
2 St.Demetrios, icon, Museum of Applied Arts, Belgrade, c.1430 (Photo: D.Tasić)
3 St.John Chrysostom, detail, from the manuscript No 400, Monastery Chilandar, Athos, c.1455 (Photo: D.Tasić)
4 Evangelist Matthew, from a manuscript in the Public Library, Leningrad, c.1429 (Photo: D.Tasić)

DORA PANAYOTOVA-PIGUET

1 Sainte-Marina, Dormition, apôtres
2 Sainte-Marina, Résurrection de Lazare, apôtres
3 Sainte-Marina, Sacrifice d'Isaac, Abraham
4 Sainte-Marina, Pentcôte, apôtre
5 Sainte-Marina, Hospitalité d'Abraham, ange
6 Curkvata d'Ivanovo, Lavement des pieds, apôtres
7 Théophane le Grec. Saint stylite Syméon le Jeune, église de la Transfiguration de Novgorod
8 Icône des 40 Martyres, Dumbarton Oaks Collection, Washington

MARGARET ENGLISH FRAZER

1 Pala d'Oro. Photo: Anderson
2 Cappella Palatina, Palermo. Photo: G.E.Kidder Smith,New York
3 Poitiers, Bibliothèque de la Ville, MS 250, f.34v, St.Radegonde exorcizing a devil from Fraifredus. Photo after Ginot
4 Pala d'Oro, Mark destroying an idol. Photo: Böhm
5 Pala d'Oro, Arrest of Mark. Photo: Böhm
6 St.Mark's, Venice, mosaic, St.Peter's chapel, Arrest of St. Mark. Photo: Dumbarton Oaks
7 St.Mark's, Venice, mosaic, St.Zeno's chapel, Arrest of St. Mark. Photo after Hahnloser, Festschrift H. von Einem,fig.6

MARA BONFIOLI

1-5 Siena, Biblioteca Comunale, ms.X,IV,1
1 f.1v: Giovanni
2 f.125v: Matteo
3 f.218v: Marco
4 f.2v
5 f.5v

6-9 Siena, Chiesa dell'Ospedale di S.Maria della Scala
6 Medaglione a smalto
7 Medaglione in oro e perle e reliquie con guarnizioni
8 Reliquiario di S.Bartolomeo, recto
9 Stauroteca, lato anteriore

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

1 Ninfa, S.Maria Maggiore, visage de Saint Pierre dans l'Ascension (photo Rigamonti)
2-3 Comparaison de pans flottants à s.Giovanni de Ninfa et à St.Georges de Kurbinovo

MARIA VASSILAKIS-MAVRAKAKIS

1 Crete. St.George at Sklavopoula. The martyrdom of St.George
2 Crete. The Virgin Gouverniotissa at Potamies. Female saints
3 Crete. The Transfiguration at Temenia. Pilate washes his hands
4 Crete. St.Michael at Kakodiki. St.Michael
5 Crete. St.Pelagia at Viannos. The Crucifixion
6 Crete. The Virgin Kera at Kritsa. St.Francis
7 Crete. St.Pelagia at Viannos. St.Bartholomew
8 Crete. The Holy Apostles at Drys. St.Bartholomew
9 Crete. The Virgin at Roustika. The Holy Trinity
10 Crete. The Virgin Gouverniotissa at Potamies. The Crucifixion
11 Crete. The Virgin Gouverniotissa at Potamies. A Teaching scene
12 Crete. The monastery-church of the Virgin Hodegetria. The Virgin enthroned holding Christ-child

SUSAN A.BOYD

1-8 Kourion, champlevé revetments
9 Hag.Philon, champlevé revetment
10 Parenzo, *opus sectile*, panel
11 Philippi, painted marble revetment

LUCY-ANNE HUNT

1 MS Paris, Inst.Cath. Copte-Arabe 1, f.1v, St.Matthew (repr. from J.Leroy,Les Manuscrits Coptes et Copte-Arabes Illustrés. Paris 1974, pl.75)

2 MS Paris,Inst.Cath.Copte-Arabe 1,f.19r,Gospel scenes (Leroy pl.80)
3 MS Paris,Inst.Cath.Copte-Arabe 1,f.109v,Gospel scenes(Leroy 87)
4 MS Paris,Inst.Cath.Copte-Arabe 1,f.174v,St.John (Leroy 89)
5 MS Cairo,Coptic Museum,Bibl.94,f.156v,detail of Christ(Leroy 95)
6 MS Parma,Bibl.Palat.5,f.90r,Scenes of the life of Christ (repr. from V.Lazarev,Storia della pittura biz.Turin 1967,pl.242)
7 MS Berlin Gr.Qu.66,f.65v,Entry into Jerusalem(Photo Marburg)
8 MS Chicago,Univ.Lib.695,f.62v-63r,Christ Reading the Lesson and Teaching in the Synagogue at Nazareth(repr.from E.J.Goodspeed (et al.),ed.,The Rockefeller McCormick New Testament.Chicago 1932.- Photo British Library)
9 Icon of Christ Enthroned,Mt.Sinai(repr.from K.Weitzmann,DOP 20)
10 MS Berlin,Preuß.Bibl.Sachau 304,f.162v,Vision of Constantine and Excavations in search of the Cross(repr.from J.Leroy,Les mss. syriaques à peintures... Paris 1964,Album,pl.126/3)
11 MS Paris,B.N.Ar.3465,f.115v,Hermit(from H.Buchthal,Ars Isl.VII/2)

MARINA FALLA CASTELFRANCHI

1 Deir Zaferan, cornice esterna
2 Deir Zaferan, chiesa principale: interno
3 Deir Zaferan, particolare della decorazione interna
4 Deir Zaferan, interno: particolare della decorazione dell'abside principale
5 Nisibi, battistero, cornice all'interno
6 Resafa, chiesa episcopale, particolare della decorazione dell'abside destra
7 Deir Zaferan, interno: nicchia
8 Sohag, particolare di una nicchia
9 Deir Zaferan, interno della Beth Qadise: particolare delle nicchie e delle arcate
10 Resafa, c.d. sala di al Mundhir: capitelli
11 Urfa,Museo,frammento proveniente dalla moschea di Harran

FANNY VITTO

Fragment d'inscription dédicatoire, comprise dans une couronne et entourée de pampres

BASILES KATSAROS

1-4 'Εκκλησία στό χωριό Σταμνά τῆς Αἰτωλίας
1 'Η κάτοψη τοῦ μνημείου (σκαρίφημα)
2 Βόρειος τοῖχος τοῦ ναοῦ (τοιχοδομία)
3 Σχέδιο τοῦ διακόσμου τῆς ἀψίδας (ἀνάπτυγμα)
4 'Ο φυλλοφόρος σταυρός τῆς κόγχης

LESLIE S.B.MacCOULL

Sinai icon B.49:St.Mercurius (from Weitzmann,The Monastery of St.Catherine)

LYN RODLEY

1-8 Hallaç Manastır

VICTORIA KEPETZIS

1 Jérusalem,Bibl.Patr.Ser.Stavrou 109. Communion - Divine Liturgie
2 Ochrid,Ste Sophie, Communion des Apôtres
3 Brit.Mus.Add.40731,f.53r (coll.G.Millet)
4 Ochrid,Ste Sophie,mur nord du sanctuaire,calque(d'après Grozdanov)
5 Athènes,Bibl.Nat.2759,f.3v (cliché Bibl.Nat.d'Athènes)
6 Mistra,Péribleptos,prothèse (d'après G.Millet)
7 Turin,Bibl.Univ.C.I.6,f.88v (d'après G.Galavaris)

TAMAR AVNER

1,1a,2,2a Jerusalem,Greek Patr.Library,Cod.Taphou 14
1 f.106(107)v 1a Enlarged detail. The Magi embrace Christ
2 f.107(108)v. Top: The Warning of the Magi. Bottom: The Magi depart from Bethlehem 2a Enlarged detail:Warning of the Magi
3 Vatican,gr.372(Barberini Psalter),f.68. The Last Supper
4 Rossano,Palazzo Archivescovile,Museo Diocesano.Gospels,f.3. The Last Supper

SVETLANA TOMEKOVIĆ

1 Agètria, tympan Est, la Déisis
2 L'Episkopè, tympan Ouest
3 L'Episkopè,versant sud de la voûte centrale, apôtres et résurrection des morts

4 Agètria, tympan Sud, l'Hadès
5 L'Episkopè, tympan Sud, l'Hadès
6 Agètria,versant Ouest de la voûte Sud, les supplices
7 L'Episkopè,versant Ouest de la voûte Sud, les supplices
8 Agètria,versant Ouest de la voûte Nord, les Justes
9 Kakopetria,Agios Nikolaos-tès-Stegès,coin Nord-Ouest du narthex

SRDJAN DJURIĆ

1 The apse of the Church of St.Nicholas in Studenica
2 The apse of the south chapel in the exonarthex of the Church of the Virgin in Studenica

MILTOS GARIDIS

1 Monastère de Moldoviţa,Moldavie. L'Agneau Divin, 1537
2 Mont-Athos, Monastère de Chilandari. Mélismos, Christ-Enfant, Début du XIVe siècle (repeint)
3 Monastère de Ljuboten, Serbie, église Saint-Nicolas, Abside de la prothèse. Après 1337
4 Mélismos et liturgie des fidèles (détail de la fig.3)
5 Chapelle de Sainte-Photini, Kalloni (Skyllou), Crète, XIVe siècle. Mélismos
6 Chapelle de Ste-Photini,Mélismos (Dessin G.Lambakis, 1900)
7 Chapelle Saint-Jean-le-Théologien,Monastère de Mavriotissa, Kastoria, 1552 (peintre Eustathios). Mélismos

EFTHALIA CONSTANTINIDES

Akathistos Cycle of the Olympiotissa at Elasson
1-2 Oikos I
3-4 Oikos II
5 Oikos III
6 Oikos IV
7 Oikos XVII
8 Oikos XVIII
9 Oikos XIX
10 Oikos XXI
11 Oikos XXIII
12 Oikos XXIV
13 Chalkeon, Thessaloniki, Oikos XIII 13a Detail
14 Olympiotissa, St.Peter
15 Olympiotissa, St.Paul
16 St.Nicholas Orphanos, Thessaloniki

RODONIKI ETZEOGLOU

1 Mistra-Métropole, Abside centrale
2 Mistra-Métropole, Diakonikon, portrait d'Eugênios
3 Mistra-Métropole, La façade Nord
4 Mistra-Métropole,Façade Nord,portraits à gauche de la porte
5 Mistra-Métropole,Façade Nord,portraits à droite de la porte
6 Mistra-St.Théodores, Chapelle Nord-Est
7 Mistra-St.Théodores,Chapelle Sud-Est,panneau du mur Sud,d'après Millet
8 Mistra-St.Théodores,Chapelle Sud-Est,panneau du mur Sud,les Saints-Théodores
9 Mistra-St.Théodores,Chapelle Sud-Est,panneau du mur Nord, d'après Millet
10 Mistra-St.Théodores,Chapelle Sud-Est,portrait du mur Nord
11 Mistra-Afentiko,Chapelle Nord-Ouest, le fondateur offrant l'église à la Vierge, d'après Millet
12 Mistra-Afentiko,Chapelle Nord-Ouest, le double portrait du despote Théodore I
13 Mistra-Afentiko,Chapelle Sud,le couple du mur Ouest
14 Mistra-Afentiko,Chapelle Sud,la coiffure de ΚΑΝΙΩΤΙΣ
15 Mistra-Afentiko,Chapelle Sud,détail de la coiffure - l'effigie de l'empereur
16 Mistra-Afentiko,Chapelle Sud,le couple du mur Nord
17 Mistra-Périvleptos, les donateurs
18 Mistra-Pantanassa,le portrait de Manuel Laskaris Chatzikis
19 Mistra-Chapelle de St-Jean, le portrait familial
20 Géraki-Ste-Paraskevè, donateurs

ANDREAS STYLIANOU

1 Mother of God Arakiotissa,1192,Panagia Arakiotissa,Lagoudera, Cyprus
2 The Healing of the man with the dropsy,mid-15th c.,narthex, St.Heracledios - St.John Lampadistis, Kalopanayotis, Cyprus
3 St.Demetrios, 1513, church of St.Sozomenos, Galata, Cyprus

4 Donors with the Deesis, 1514, church of the Virgin Mary, Galata, Cyprus

GYÖRGY RUZSA

Les apôtres Pierre et Paul. Icône. Musée des Arts Décoratifs de Budapest

10.1 BYZANZ UND DAS HELLENISTISCHE ERBE

CHRISTOPHER WALTER

STYLE AN EPIPHENOMENON OF IDEOLOGICAL DEVELOPMENT IN BYZANTINE ART

In the course of preparing a study of Byzantine Church imagery, I have found myself frequently asking whether the methodology applied to Western art history, as well as the aesthetic principles on which it is based, do not incur, when applied to Byzantine art, the danger of falsifying perspectives (1). I listed my doubts in the résumé prepared in view of this communication, but not all of them will be discussed here. Only after sending off the text of my résumé, did I have access to the papers given at a Birmingham Spring Symposium in 1979, devoted to Byzantium and the Classical Tradition (2). At that symposium, there was a general consensus that fidelity to classical tradition was not characteristic of Byzantine culture, whose inspiration came rather from Judaism and Christianity (3). The Hellenistic heritage did, indeed, survive, but in the form of ghosts and fossils; it was most manifest in thought-structure and style (4). However, the survival of classical tradition in art was not tackled head-on at the symposium.

Since style is the material object of Western art history, and since Judaism and Christianity did not develop an artistic tradition independent of that of Hellenistic culture, infidelity to classical tradition is less immediately obvious than in literature. Moreover, the methodology of Western art historians inevitably focusses upon what is relevant to classical tradition, because it was elaborated for the study of Antique art and its revival during the Italian Renaissance. Faithful to Hegelian aesthetics, the pioneers of art history took it for granted that style develops autonomously and that the classical canon is transcendental (5). Not only is their influence felt to this day, but also an aesthetical preference for classical values is often the first motivation for a study of Byzantine art. The temptation is therefore great to reconstruct its history as if its development was analogous to that of Western art.

To exemplify the consequent dangers of distortion, I propose to consider only one of the points made in my résumé: the equivocal nature of the term "renaissance". When applied to Italian art and culture, this word designates the rediscovery, after an almost complete rupture, of Antiquity. This rediscovery inspired Humanists to read and imitate classical writers, absorbing their ideas. At the same time, it inspired artists to copy and adapt

classical works of art. Thus, in its original acceptation, the term "renaissance" implies discontinuity, followed by rediscovery, and a creative revival in which ideology and style are conjugated.

Historians of Byzantine art readily apply the word "renaissance" to works produced in Constantinople in the 9th and 10th centuries. For example, the late Anatole Frolow wrote of "La renaissance de l'art byzantin au 9e siècle et son origine" (6). Further, the expression "Macedonian Renaissance" is now firmly established in the jargon of art historians (7). This was the period when, as Kurt Weitzmann recently put it, classicizing elements were infused into Byzantine art (8). That such an infusion occurred in the 9th and 10th centuries is not open to doubt. However, if this is the only reason for calling the period a "renaissance", the usage may well be improper. There was no discontinuity with the past. In fact artists probably copied classicizing works of the pre-Iconoclast period rather than those of Antiquity (9). Consequently there was no rediscovery. Rather than a creative revival, there was a conservative affirmation of earlier trends. Its inspiring ideology was not classical humanism (10). It was the doctrine of the intercessory power of saints, which had been called in question by the Iconoclasts (11).

The point which I am trying to make might be dismissed as mere quibbling, were it not that the importance attributed to the socalled "Macedonian Renaissance" tends to obscure the genuine creative revival in Byzantine art which occurred in the 11th and 12th centuries. For those who accept the classical canon as transcendental, the art of the later period is, of course, inferior. It is characterized, to quote Kurt Weitzmann again, by the partial, but never complete, abandonment of the classicizing features in favour of a more attenuated ascetic style (12). Yet the new iconographical themes introduced suggest that this was one of the major turning-points in the history of Byzantine art. Notably, the Eucharistic doctrine of the Byzantine Church was reaffirmed as well as the assimilation of Constantinople to Jerusalem. For a fuller exposition of changes in the 11th and 12th centuries, I must again refer to my forthcoming book (13).

Equally, I cannot discuss now why this ideological renewal was conjugated with a return to an abstract, expressionist style, in ways reminiscent of the late Antique style current when Constantinople was founded (14). It is tempting - but it would be simpliste - to suggest that the word "renaissance", shorn of its

associations with the classical canon, could be more aptly applied to Byzantine art in the 11th and 12th centuries. In fact, however, it does not seem that ideology and style were ever so closely linked in Byzantine as in Western art. In Byzantine art, style and aesthetic values are not so much subordinated to the imperatives of communication as relegated to second place. Consequently there was no reason why, in the same period, one of two artists rendering the same subject should not adapt a classicising model, while the other adapted one which was expressionist. That is why I chose as title for this communication: style as an epiphenomenon of ideology in Byzantine art.

NOTES

(1) Ch. Walter, Church Imagery in Byzantine Art (Variorum Publications, London, 1982).

(2) Byzantium and the Classical Tradition, ed. Margaret Mullet & R. Scott (Birmingham, 1981).

(3) Ibid., especially C. Mango, "Discontinuity with the Classical Past in Byzantium," 48-57. According to the editors, Mango was preaching to the converted, ibid., 3-4.

(4) See my review, Revue des études byzantines, 40 (1982).

(5) There is a grave need for a critique of the concepts of modern art history and their informing aesthetic principles. Nor would it be amiss for someone to undertake for Byzantine art what Ruskin did for Gothic art in his Stones of Venice, and to produce a Stones of Constantinople. The most perspicacious, if brief, characterization to date of Byzantine art is probably that by A. Grabar, "Le message de l'art byzantin," L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age (Paris, 1968), 7-14.

(6) A. Frolow, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, 9 (1962), 269-293.

(7) Probably the expression dates back to Gustave Schlumberger and Charles Diehl. K. Weitzmann first used a similar expression in "Der Pariser Psalter Ms. Grec. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance," Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 6 (1929), 178-194, reprinted, Byzantine Liturgical Psalters and Gospels (Variorum London, 1980). Grabar, art. cit. (note 5), puts the word renaissance in inverted commas. H. Hunger, "The Classical Tradition in Byzantine Literature: the Importance of Rhetoric,"

op. cit. (note 2), 35, writes that "it is possible to speak of renascences in Byzantium only cum grano salis".

(8) Weitzmann, op. cit., ii.

(9) D.V. Ainalov, The Hellenistic Origins of Byzantine Art (Rutgers, 1960).

(10) An earlier example of a classical revival inspired by conservatism is afforded by the wellknown group of neo-pagan ivories, E. Kitzinger, Byzantine Art in the Making (London, 1977), 34-38; Ch. Walter, "Marriage Crowns in Byzantine Iconography," Zograf 10 (1979), 84.

(11) Ideological changes in the Byzantine Church and their influence on art are discussed in my forthcoming book, see above (note 1).

(12) Op. cit. (note 7), ii.

(13) Op. cit. (note 1), especially Chapter 5 and Conclusion: The Eleventh-Century Watershed.

(14) Grabar, art. cit. (note 5), argues that reduction to two dimensions was deliberate as a means of intellectualization and spiritualization. Idem, "Plotin et les origines de l'esthétique médiévale," op. cit. (note 5), 15-19; Idem, "La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin," ibid., 51-62. However, independently of this, concern to be faithful to the prototype, as sound doctrine required, favoured copying, which would encourage flatness in the work of less gifted artists.

(15) See my review of Kitzinger's study, op. cit. (note 10), Revue des études byzantines, 37 (1979), 291-293.

D. MITOVA-DŽONOVA

DIE PROTOSARDISCHE PLASTIK ALS QUELLE DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE

Mit zwei Tafeln

In den letzten Jahren haben wir uns besonders mit Problemen der protosardischen Kultur beschäftigt. Am III. Internationalen Thrakologenkongreß, der 1980 in Wien stattfand, berichteten wir über einen protosardischen Brunnentempel in Südwest-Bulgarien, den wir als Prototyp des frühchristlichen Baptisteriums betrachteten. Als Bestätigung dieser Ansicht wiesen wir auf die Analogie zwischen dem protosardischen Heiligtum und dem frühchristlichen Sakralbau hin. Der Brunnentempel und das Heiligtum bilden jedoch nur ein Element der überraschenden Gemeinsamkeiten zwischen der protosardischen Kultur und den Angaben, die wir aus den alttestamentarischen Büchern der Heiligen Schrift erhalten.

Über das Verhältnis der protosardischen Religion zu den Schriften des Alten Testaments besitzen wir schon einige Untersuchungen. Der vorliegende Bericht wird sich auf die protosardische Bronzeplastik beschränken.

Die protosardischen Statuetten sind durch eine gemeinsame Produktionstechnik gekennzeichnet; sie besitzen gemeinsame Stilmerkmale und gehören ohne Zweifel ein und derselben Zeit an. Alle Statuetten stammen aus der Spätperiode der protosardischen Kultur und werden in die Hallstattepoche einbezogen. Die Größe der Statuetten ist ziemlich gleich; ihre Höhe beträgt 10-30 cm. Thematisch sind alle mit den gleichen Ereignissen und Zeremonien verbunden. Jede von ihnen erfüllt jedoch eine unterschiedliche Rolle und besitzt ihre eigenen Züge und Eigenheiten. Bei den Männerfiguren unterscheidet man Krieger und Zivilpersonen. Viele Männerfiguren haben als Attribut ein kurzes Schwert, das mit einem Band über der rechten Schulter getragen wird. Dieses Attribut ist sowohl bei den Kriegern wie auch bei den Zivilpersonen zu finden. Eine Sondergruppe bilden die Männer mit segnender rechter Hand. Sie tragen eine spezifische Kleidung: zwei knielange Röcke, über die das Band mit dem Schwert hängt, sowie einen rechteckigen Mantel, der die beiden Schultern bedeckt oder über die linke Schulter zurückgeschlagen ist. Diese Männer-

figuren tragen eine eigenartige Kopfbedeckung (Abb. 3). Eine ähnliche Kleidung tragen auch die Frauenfiguren mit segnender rechter Hand. Bei diesen reichen die Röcke bis zu den Knöcheln; der Mantel ist über die Schulter zurückgeworfen; die erhobene linke Hand trägt ein flaches Gefäß. Unter den Männerfiguren läßt sich eine bedeutende Gruppe absondern, die Männer mit umgebundenen Schürzen darstellt. Die Figuren sind in verschiedenen Posen dargestellt, sie tragen verschiedene Attribute und vertreten einzelne Momente ein und derselben Handlung. Einen wesentlichen Platz unter den Männerfiguren nehmen die Krieger ein; einige von diesen tragen volle leichte Kriegsrüstung. Die Gesichter dieser Figuren sind rauh und grausam. Andere Männerfiguren stellen Adlige dar; sie sind stattlich, repräsentativ und tragen eine leichte Rüstung; häufig hängt über ihre Brust ein symbolisches Schwert. Sie tragen ebenfalls zwei Röcke, doch fehlt bei ihnen der Mantel. Ihre Beine sind durch Beinschienen geschützt, doch sind sie, ebenso wie die übrigen Männerfiguren, barfüßig. Ihre Bewaffnung besteht aus einem Bogen, einem Schwert und einem kleinen Schild. Ein Speer kommt nur in einem einzelnen Fall vor und dies ist ein Speer von ungewöhnlicher Art: der Schaft ist außerordentlich dick und die Spitze ungewöhnlich breit. Von besonderem Interesse sind die Helme der Krieger. Zwei Arten von Helmen sind zu unterscheiden: schwere Eisenhelme mit einem hohen, gebogenen und nach vorn vorragenden Kamm sowie Helme mit Hörnern. Nach dem Propheten Sacharja sind die Hörner ein Attribut der Gotteskrieger: "Es sind die Hörner, die Juda samt Israel und Jerusalem zerstreut haben" (Sach. 1.19). Ebenfalls mit hilfe des Propheten identifizieren wir den jungen Mann mit der Meßschnur von Monti Arcosu bei Uta; dies ist der junge Mann, der für die Errichtung der Festungsmauern von Jerusalem eine Messung vornimmt: "Und ich hob meine Augen auf und sah, und siehe, ein Mann hatte eine Meßschnur in der Hand" (Sach.2.1).

Die übrigen Statuetten bilden einzelne Episoden aus der frühesten Gesichte Israels nach, aus der Zeit der Propheten Moses und Samuel und aus den Davidszyklen.

Eine Bronzestatuette aus Sta. Vittoria de Serri stellt den Propheten Samuel dar. Er trägt eine einfache Prophetenkleidung - Meil, Ephod und Adderat. An der rechten Schulter

trägt er ein Band mit einem Schwert. Die rechte Hand des Propheten ist im Segensgestus erhoben, die linke ruht auf einem Szepter. Der Prophet ist barfüßig und trägt auf dem Kopf einen kleinen Kidar. Zu dieser Gruppe gehören auch andere Statuetten mit ähnlichen Posen und Gesten. In ihnen sind wahrscheinlich die für die frühe Prophetenzeit charakteristischen Gemeinden oder Verbrüderungen zu erkennen; sie befinden sich immer unterwegs, wandern von Dorf zu Dorf und erscheinen dort, wo man ihre Hilfe braucht. Eine große Zahl von Statuetten sind mit Davidszyklen verbunden. Eine der Statuetten stellt den Knaben David dar, der in seiner Hirtenkleidung zum Zweikampf mit Goliath geht: "Und nahm seinen Stab in seine Hand, ... und nahm die Schleuder in seine Hand und machte sich zu dem Philister" (1. Sam. 17.40). Und "da nun der Philister sah und schaute David an, verachtete er ihn; denn er war ein Knabe, bräunlich und schön" (1. Sam. 17.42) (Abb. 1).

Mit Gottes Hilfe errringt David den Sieg. Sein Ruhm verbreitet sich über das ganze Land, er wird besungen. Das Gerücht von seiner Salbung verbreitet sich überall. Dies erzürnt Saul. Er sieht in David den künftigen König Israels und faßt den Entschluß, ihn zu vernichten. Zu diesem Zweck verlangt er von David, ihm 100 Vorhäute von unbeschnittenen Philistern zu übergeben. David verschafft Saul nicht 100, sondern 200 Vorhäute (1. Sam. 18.27). Eine Bronzestatuette stellt einen der unbeschnittenen Philister dar.

Während David von Saul verfolgt wird, befreundet er sich mit Sauls Sohn Jonathan. Als Zeichen inniger Freundschaft schenkt Jonathan David seinen Mantel, sein Schwert und seinen Pfeil - eine der Statuetten stellt David mit diesen Waffen dar. Die beiden Freunde erkennen, daß David nicht länger in Israel bleiben darf. Sie verabschieden sich und schwören einander ewige Freundschaft: "Und sie machten beide einen Bund miteinander vor dem Herrn; und David blieb in der Heide, aber Jonathan zog wieder heim" (1. Sam. 23. 18) (Abb. 2).

David flieht unbewaffnet aus Sauls Hof und sucht Rettung bei dem Priester Ahimelech. Ahimelech gibt David Goli-

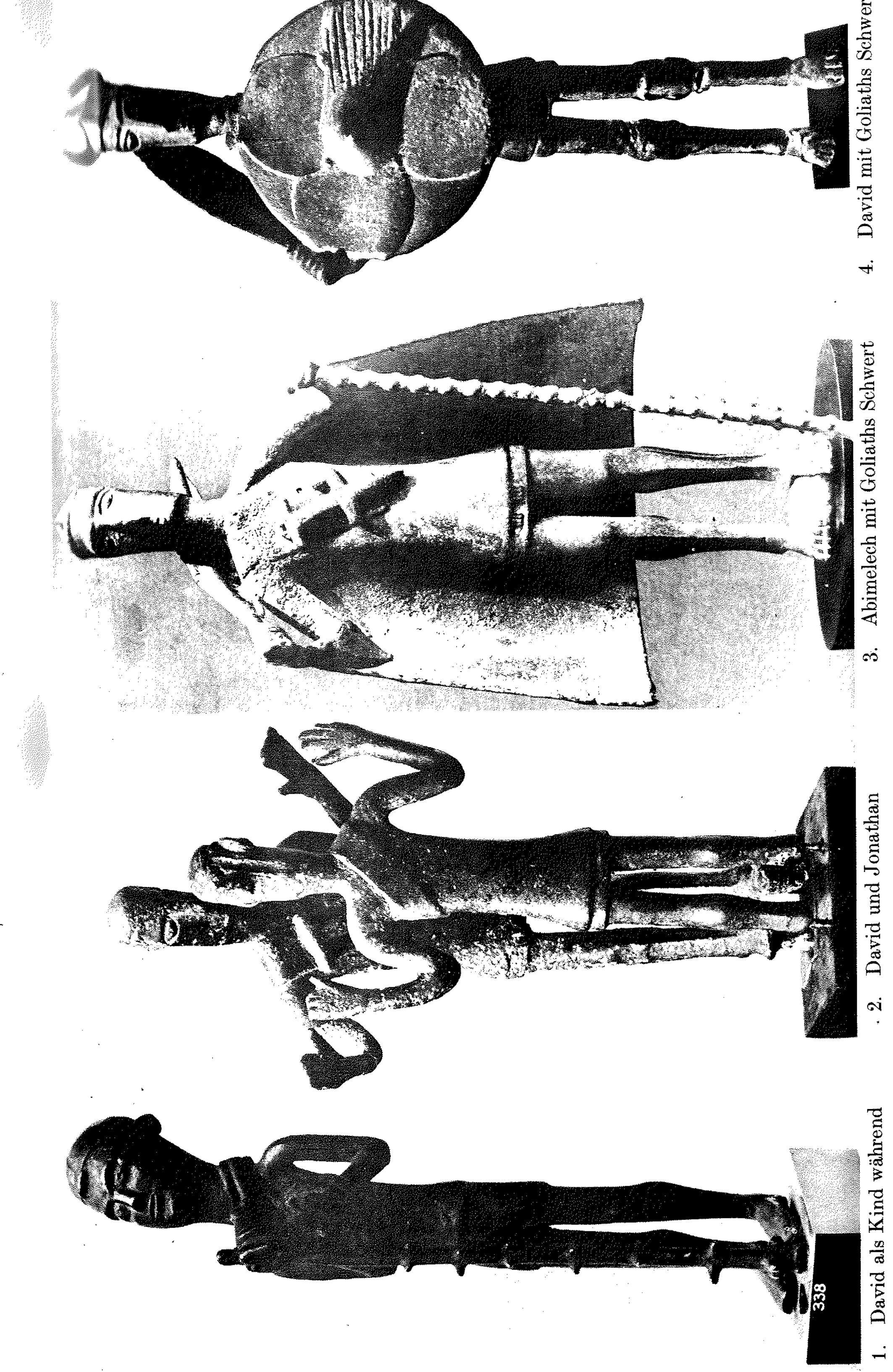
aths Schwert, das er nach dem Sieg Davids mitgenommen und bei sich bewahrt hatte (Abb. 3). "Der Priester sprach: Das Schwert des Philisters Goliath, den du schlugst im Eichgrunde, das ist hier, ... nimm es hin, denn es ist hier kein anderes als das. David sprach: es ist seinesgleichen nicht, gib mir's" (1. Sam. 21.9) (Abb. 4).

In der protosardischen Plastik ist auch Davids Heer dargestellt, das er aus dem Kreis der Ärmsten und Schlechtesten gesammelt hatte: "Und es versammelten sich zu ihm allerlei Männer, die in Not und Schulden und betrübten Herzens waren" (1. Sam. 22.2).

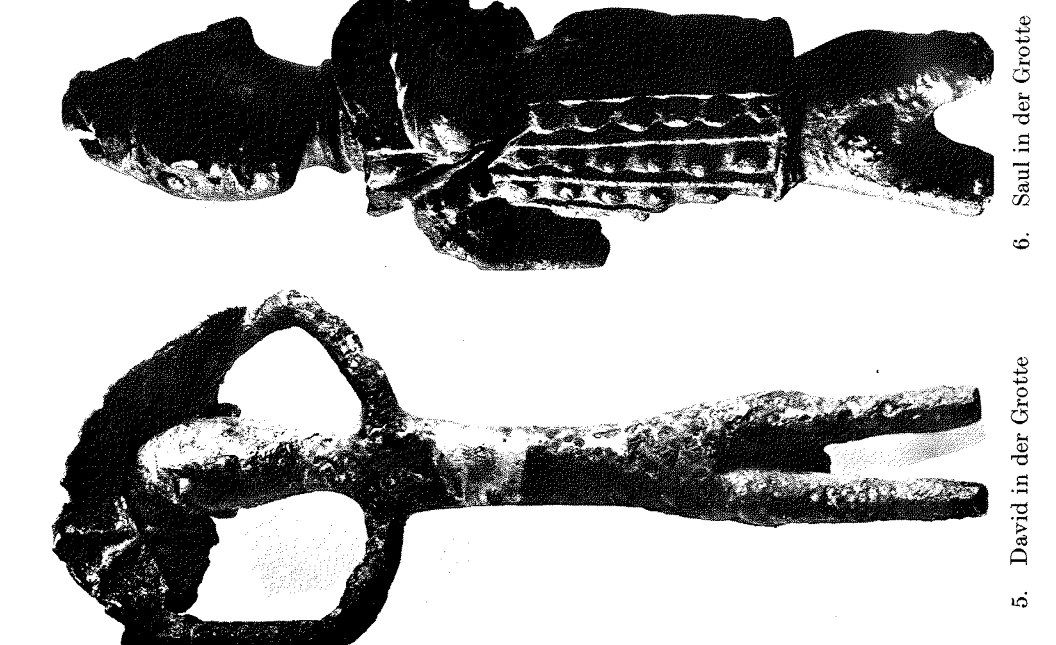
Zwei Bronzestatuetten aus Grotte del Carmelo und aus Sulcis spiegeln einen Moment der Begegnung Davids mit Saul in der Grotte wieder. David, der in der dunklen Grotte unbemerkt den unteren Teil von Sauls Rock abgeschnitten hatte, hob in seiner Hand das abgeschnittene Tuch hoch und rief: "Mein Vater, siehe doch den Zipfel von deinem Rock in meiner Hand, daß ich dich nicht erwürgen wollte, da ich den Zipfel von deinem Rock schnitt" (1. Sam. 24.12) (Abb. 5). Saul, nur im Panzer, den damals die Könige Israels trugen, geriet in Verlegenheit und bat David um Verzeihung: "Ist das nicht deine Stimme, mein Sohn David? Und Saul hob auf seine Stimme und weinte, und sprach zu David: Du bist gerechter als ich. Du hast mir Gutes bewiesen, ich aber habe dir Böses bewiesen" (1. Sam. 24. 17-18) (Abb. 6).

Saul erkannte, daß sein Kampf mit David nicht leicht sein würde und suchte Rat bei einer Wahrsagerin. Die Wahrsagerin spricht bei einer Libation, die in einer Statuette von Sta. Vittoria de Sarri dargestellt ist, mit dem Geist des Propheten Samuel und bestätigt das, was Samuel zu Lebzeiten gesprochen hatte: Saul und seine Söhne werden ermordet werden und David wird den Thron besteigen. Protosardische Statuetten bilden auch diesen Zyklus aus dem Leben Davids nach. Eine Statuettengruppe aus Abini, Teti (Nuoro) gibt den Zweikampf zwischen je zwölf Vertretern aus Davids und Isoseths Heer wieder (2. Sam. 2.4, 8, 9, 15, 16).

David führt auch einen Krieg mit den Syrern, der in den Bronzestatuetten aus Sardinien nachgebildet worden ist.

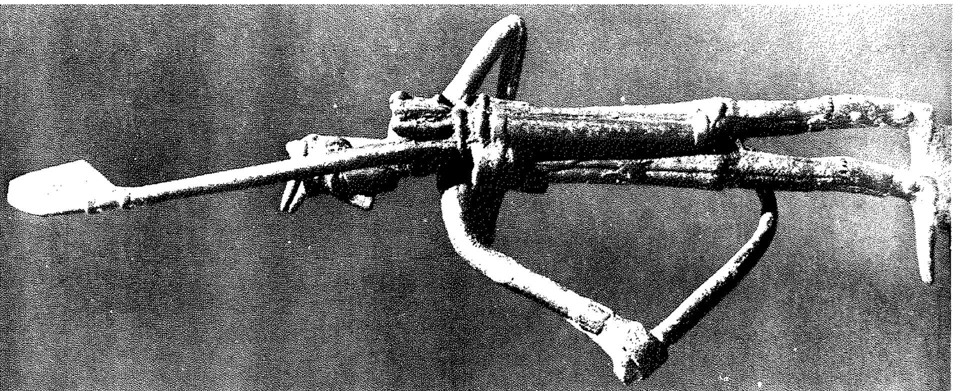


1. David als Kind während Kampfs mit Goliath
2. David und Jonathan
3. Abimelech mit Goliaths Schwert
4. David mit Goliaths Schwert

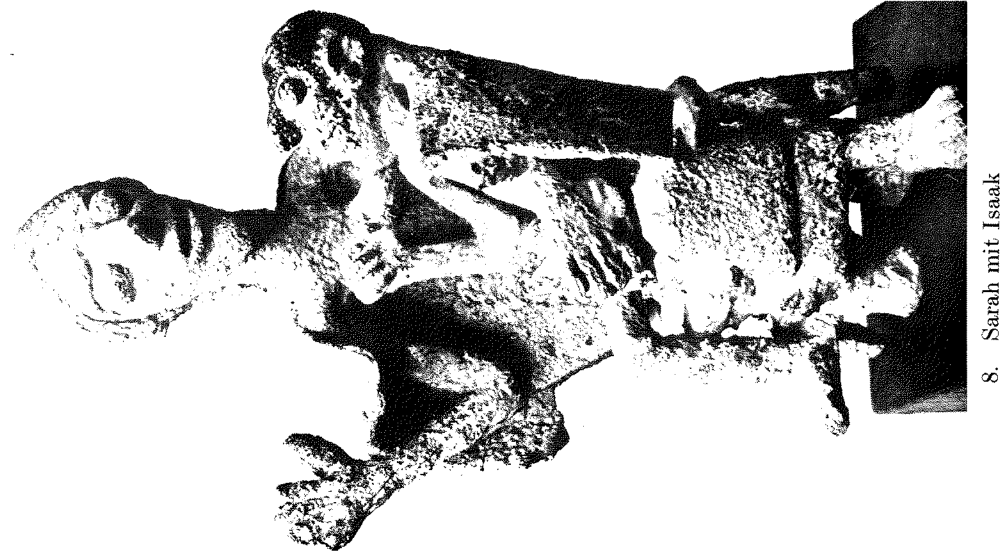


5. David in der Grotte

6. Saul in der Grotte



7. Elhanan mit Goliaths Speer



8. Sarah mit Isaak

Zu dieser Zeit findet David den lahmen und verlassenen Sohn Jonathans, Mephi-Boseth, und nimmt ihn bei sich auf (2. Sam. 9. 6-7). Eine Bronzestatuette stellt Mephi-Boseth dar. Eine andere Bronzestatuette stellt "die kluge Frau" dar, die sich zu Joab begibt und ihm den Kopf des Verschwörers Seba verspricht (2. Sam. 20.19).

Zwei Bronzestatuetten spiegeln zwei Episoden aus den letzten Kämpfen Davids mit den Philistern wieder. Die erste ist mit der Schlacht bei Gob verbunden, wo Elhanan den Bruder des Goliath ermordet: "Und es erhob sich ein Krieg zu Gob mit den Philistern. Da schlug Elhanan ... den Goliath ..., welcher hatte einen Spieß, des Stange war wie ein Weberbaum" (2. Sam. 21.19) (Abb. 7). Die zweite Statuette stellt wahrscheinlich den einen der drei Helden dar, die sich einen Weg durch das bethlehemitische Lager bahnen, um den Brunnen zu Bethlehem zu erreichen und ihrem König David Wasser zu holen (2. Sam. 23. 15-16).

Bronzestatuetten illustrieren auch die Zeit Moses'. Die beiden Statuettengruppen, die eine sitzende Frau mit ihrem Kind im Schoß darstellen, verbinden wir mit den beiden Frauen Abrahams, Sarah und Hagar. Die junge, betende Mutter, die auf einem Stuhl sitzt und ein kleines Kind in ihrem Schoß hält, ist wohl die ägyptische Sklavin Hagar mit Ismail. Die ältere Mutter, die ihr Kind stillt, ist Sarah mit Isaak: "Wer dürfte von Abraham sagen, daß Sarah Kinder säugte, und hätte ihm einen Sohn geboren in seinem Alter?... Und Abraham machte ein großes Mahl am Tage, da Isaak entwöhnet ward" (1. Mos. 21. 7-8) (Abb. 8).

Nach Gottes Gebot sollte Moses zwei Trompeten machen, um "die Gemeinde zu berufen" (4. Mos. 10.2). Unter den Bronzestatuetten aus Sardinien finden wir auch diese Trompeter. Reich illustriert ist die Beschneidung der Israeliten. Diese Beschneidung geben die einzelnen Männerfiguren mit umgebundenen Schürzen wieder. Eine dieser Figuren stellt wohl Abraham dar: "Und Abraham war 99 Jahre alt, da er die Vorhaut an seinem Fleisch beschnitt" (1. Mos. 17. 23-24).

Reich dokumentiert ist auch die alttestamentarische Opferdarstellung. Alle drei Arten von Opfertieren - Schafe,

Ochsen und Tauben - sind vertreten. Gefunden worden ist auch ein Steinaltar, an dessen Wänden Hörner dargestellt sind. Die Opferdarstellung wird am deutlichsten von zwei Männerfiguren repräsentiert, von denen eine ein Kalb, die andere ein Lamm auf den Schultern trägt.

Die Darstellung von Kleidung und Rüstung der protosardischen Krieger stimmt mit den Angaben über Kleidung und Rüstung der alttestamentarischen Krieger der früheren Zeit vollkommen überein. So sind die Krieger Sauls und Davids leicht bewaffnet. Die schwere Rüstung kommt erst später, in den letzten Lebensjahren Davids, in Gebrauch, und den Kampfwagen führt erst Salomon ein. Besondere Aufmerksamkeit verdient der Helm mit den Hörnern. Wir sahen schon, daß nach Sacharja diese Hörner die Krieger Gottes bezeichnen. David nennt Gott ein Horn seiner Rettung: "Der Herr ist mein Fels ... mein Schild und Horn meines Heils" (2. Sam. 22. 23). Das kurze Schwert, das an einem Band über der Schulter getragen wird, ist ein Symbol des Schwertes Gottes. Der symbolische Charakter dieses Schwertes wird durch die in derselben Form dargestellten kleinen Votivschwerter der protosardischen Kultur bestätigt. Übereinstimmend mit der biblischen Kleidung ist nicht nur die Kleidung der Propheten, der Priester und der Krieger, sondern auch die der unbeschnittenen Israeliten: die Schürze. Sie stellt den Prototyp des ersten Kleides dar, das Gott den Menschen gab (1. Mos. 3.7).

In den Darstellungen der Hagar mit Ismail und der Sarah mit Isaak sind die Prototypen der Maria Hodigitria und der Maria Galaktotrophousa zu erkennen, und die am Gottesdienst teilnehmenden jungen Frauen bilden den Prototypus der Orantin. In seiner ikonographischen Urform ist auch der junge Mann mit dem Opfertier, der spätere gute Hirte, erhalten. Aufgrund des bisher bekannten Materials ist festzustellen, daß die Darstellungen der Orantin, der Hodigitria, der Galaktotrophousa und des guten Hirten in der frühesten christlichen Zeit in die Katakombenmalerei eindringen. Darstellungen der Gottesmutter sind in frühchristlicher Zeit durch kleine Terrakotten in Karthago belegt.

In unserem Bericht haben wir uns nur auf einen Teil der identifizierten protosardischen Plastik beschränkt. In diesem Zusammenhang haben wir uns aber auch mit dem protosardischen Kultinventar befaßt und festgestellt, daß dieses Inventar den Prototyp des christlichen Kultinventars darstellt. Aufgrund unserer Untersuchungen zur protosardischen Architektur, Plastik und zum Kultinventar gelangen wir zu der Schlußfolgerung, daß die protosardische Kultur eine Illustration des Alten Testaments darstellt und eine der reichhaltigsten Quellen der christlichen und vorchristlichen Archäologie bildet. Die frühe Epoche, zu der diese Kultur gehört, zeugt davon, daß die biblischen Sagen zur Zeit der Niederschrift der alttestamentarischen Schriften schon existierten und eine materielle Grundlage für die Abfassung dieser Schriften boten. Die einzelnen Persönlichkeiten der Bibel, die in der protosardischen Kunst nachgebildet sind, wurden zu jener Zeit nicht vergöttert. Sie sind hier nur noch die Personen, die in der Frühgeschichte der Israeliten, die mit der monotheistischen Religion verbunden war, eine Rolle spielten. Die protosardischen Statuetten konnten daher nur bei einer Religion, die einen erbitterten Kampf gegen die Idolatrie führte, Verbreitung gefunden haben.

Die von uns festgestellten Beziehungen zwischen den alttestamentarischen Schriften und der protosardischen Kultur fordern dazu auf, die Probleme der Herkunft der protosardischen Kultur, der Schöpfer dieser Kultur und der Wanderungen der Israeliten von einem neuen Gesichtspunkt aus zu untersuchen. Diese Beziehungen rücken die Frage nach der Herkunft und der Entwicklung der monumentalen, repräsentativen und sakralen römischen Architektur sowie die Frage nach dem Prototyp der frühchristlichen Ikonographie der Katakombenmalerei in ein neues Licht. Sie erhellen auch die Frage nach der gesamten Entwicklung der späteren byzantinischen Kunst. Mit diesen Problemen haben wir uns in anderen Untersuchungen befaßt.

Anmerkung. Das illustrative Material wird nach Ch. Zervos, La civilisation de la Sardaigne, Paris 1964, angeführt. Die Bibelzitate stammen aus Dr. Martin Luther, Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift, Berlin 1859.

V. N. ZALESSKAYA

OBJETS BYZANTINS «DU STYLE ANTIQUE» DANS L'ASPECT HISTORIQUE ET CULTUREL

Objets byzantin "du style antique" d'après les investigations de L.A.Matzulewisch[1] c'est une catégorie particulière stylistique, qu'il traite comme la conception barbare de l'art liée aux traditions hélléniistiques. La composition du sujet mythologique sur ces monuments, selon les oeuvres du professer K.Weitzmann[2], est inadéquate à l'archétype classique: les héros traditionnaux sont remplacés par de personnages innattendus ou ils occupent des places imprévues au point de vue d'iconographie antique. Ce sont des versions originaux des sujets mythologiques incarnées en forme de leur temps.

Le rôle considérable des traditions antiques dans la conformation de l'art byzantin appartient aux faits incontestables et établis depuis longtemps. Les origines hélléniistiques de l'art byzantin qui ont été l'objet de l'étude de D.V.Ainalov[3] appartiennent maintenant aux vérités universellement admises - on commence par leurs proclamation chaque fois comme on parle de la genèse de l'art byzantin.[4] Il n'y a pas de problème ici.

Mais ou donc est la cause de cette continuation? Soit elle à l'inértie historique de la civilisation antique, ou à la politique sanctionnée par l'Etat centralisé, considérant la vitalité des traditions en qualité de condition de la stabilité politique, ou, peut-être ce fait n'est que le pure phénomène d'art.

Dans quelques exemples je vais essayer de montrer les aspects variés de ce phénomène, prétant surtout attention dans chaque cas concret à l'originalité des motifs.

Il existe de différentes explications de la vitalité des traditions antiques. On relie leur intégrité avec les particularités typologiques de l'ordre social à Byzance: avec la durée intacte de l'esclavage, avec la présence de la communauté et avec quelques autres traits distinctifs du féodalisme byzantin.[5] De l'autre côté on avance souvent des raisons purement artistique. L'utilisation des procédés du style d'art hélléniistique, pas seulement pour la représentation des scènes mythologiques mais aussi pour des sujets

chrétiens, donnait la possibilité de représenter tel cardinal image de dogme chrétien comme celui du théantrope, - le Logos incarné,- et les procédés héllénistiques de la formation de l'espace,- révéler la portée universelle du Représanté.[6] Enfin les historiens de la littérature byzantine insistent à l'interprétation symbolique des images antiques en esprit chrétien moralisant.[7] Cela a des raisons: certaines oeuvres des pères de l'eglise et au premier rang "les grands cappadociens" présentent d'exemples caractéristiques de ce phénomène.

On ne peut pas refuser à la véracité de chaque des interprétations citées. Mais quant à expliquer chaque thèse, prise séparément, elles sont loin de cela. Tout d'abord, peut on considérer comme les mêmes phénomènes la création de tels différants monuments comme les diptyques consulaires, la lampe en forme du paon, la mosaïque avec les scènes de chasse, le plat en argent à l'effigie de Vénus et d'Adonis, ou le candélabre copte en bronze avec la figure d'une soi-disante danseuse, bien qu'en tous les cas ces images soient puisés de l'art antique? Qu'est ce que c'est? - La tradition, le symbole ou quelque chose d'autre encore.

La source écrite du IV siècle, soi-disant "Les épitres des Apôtres" recommande: "Retire toi de tous livres paiens. Qu'as tu de commun aux étranges propos ou lois, ou a des prophètes faux, dont la lecture détourne de la juste foi des hommes imprudents?Détourne-toi entièrement de toutes les choses étranges et élucubrées par le diable."[8]

Donc,- "des idées étranges et élucubrées par le diable". Pourtant ce qui était inspiré par elles, éxistait en formes variées durant toute existence millénaire de l'empire byzantin. A vrai dire c'était la deuxième vie de l'antique en question. Et bien les images nommés étaient-ils en réalité absolument étrangers au point de vue des dogmes chrétiens ? Quels sont les critères du choix des images antiques ?

Il est relativement facile d'expliquer l'apparition des images antiques aux monuments de l'art soi-disant officiel: aux diptyques consulaires, aux médaillons, aux missoria. Leur connexion fonctionnelle, structurelle et figurative avec leurs prédécesseurs classiques est évidente. Tout cela sont des emprunts de l'art romain d'emblématie politique-

de differents symboles du pouvoir impérial. Ici la base politique du traditionalisme est pleinement évidente. Les monuments mentionnés sont des exemples de la continuation séméiotique: des images antiques se montrent en qualité des signes du pouvoir impérial et par leur intérmédiaire comme celui de Dieu.[9] Toutes les choses dites affirment paraît-il le point de vue romaniste, selon lesquelles, les objets byzantins "du style antique" ne sont que des exemples de la sélection romaine et la réinterprétation de l'héritage héllénistique.[10] Au fond les idées des romanistes ne sont pas erronées autant qu'exclusives: la base romaine de l'antiquité byzantine indiscutable au domaine emblématique des insignes et des régales devient un des principes uniquement possible.

Les monuments avec les sujets mythologiques du type du plat "Hippolyte et Phèdre" (La collection de Dumbarton Oaks)[11], "La querelle d'Ajax et Odyssée pour l'armure d'Achille" (Ermitage)[12] illustrent des oeuvres littéraires en cours à Byzance. Le plat avec la scène de "La Querelle" est l'illustration du poème de Quintus de Smyrne[13] "Τὰ μεθ' Ὅμηρον" poème qui remplace à l'époque byzantine Homère et les oeuvres des poètes-cycliques et sert au but de l'instruction.[14] Tous cela sont des exemples de la continuation formale d'après la ligne "culturelle-éducatrice".[15] La continuation formale a lieu aussi aux cas quand la symbolique ancienne est disponible, facilement accomodée à d'autres buts. D'où proviennent répandus encore à l'art de l'antiquité tous ces dauphins, paons, licornes, le symbolisme des plantes (les ceps de vignes, des palmiers, des lierres), la symbolique universelle (le soleil et la lune). A la même catégorie se rapportent de plusieurs scènes de la chasse et du cirque. Déjà au temps romains on considérait ces scènes comme actes vertueux et signe de vaillance.[16] On comprand que de thèmes pareilles se trouvèrent consonantes aux thèses du dogme chrétien et sont devenus très populaires dans l'art médieval.[17] On identifiait les images des divers illustrations du cycle troyen, des hèros anciens - Achille, Bellerophon, Hercule - avec les exploites des impéreurs byzantins.

Le culte impérial aidait à la popularité des sujets pareils, ainsi les aventures des héros grecques, leurs exploits célèbres et leurs conquêtes étaient considerés comme

prototypes des actes des autocrateurs.[18] Les images mentionnes si nous employons le terme littéraire, sont des ἐγκώμια, des panégyriques aux basileus.

L'apparition de tels sujets que "Venus et Adonis", "Venus et Mars","Diane et Apollon", "Ino et Melicertes" a une autre explication. Le clef pour la compréhension de scènes pareilles est le plat qui se trouve à la galérie de Saban-da à Tourine, juste avec les images d'Ino et de Melicertes.[19] Le plat possède la marque de Carthage avec la date - l'an 532. Le médaillon central avec Ino est entouré par l'inscription latine qui commence par la croix, unissant les textes des psaumes 70,5 et 85,6 - "Mon éspoir, le Dieu, entend ma prière et exécute mon envire",- c'est à dire le sujet antique: la fuite Ino et Melicertes d'Aphamante fou s'associe avec "le sauvetage de l'âme chrétien.

Les sources écrites découvrent un phénomène analogue Odyssée errant marque le vaisseau de vie, traversant la mer dangereuse et se dirigeant au ciel, et Odyssée échapant aux sirènes exprime le triomphe sur la mort (Les sermons du Grégoire de Nazianze).[20] C'est à dire que les personnages des mythes antiques devenaient fréquemment chez les Byzantins des allégories et des symboles et révélaient de signification intèrieure et dissimulée.

En dehors de directs témoignages des sources écrites le caractère des représentations de scènes mythologiques conduit à la même interprétation: leurs détachement de la place et du temps précis, la délivrance de traits individuelles, la généralisation maximale, c'est à dire tout ça qui transforment les personnages,- soient-ils en apparence excessivement antique,- en certaines personnifications des notions et des forces naturelles.[21]

Donc, quelque partie des images antiques habite à Byzance aux titres des allégories non indéntiques avec leurs propres significations; terminant avec la fin de l'époque antique l'existence réelle, ils ont reçu en échange celle séméiotique.[22] Par exemple la personnification de l'Océan entourée de dauphins et de scènes de chasse exprimait la prospérité et le bien-être, et les représentations de Bacchus, de Venus et d'Adonis étaient des allégories de fertilité et de la renaissance dans la nature.[23]

Il existe encore un groupe de monuments réunissant des choses étranges: une image païenne et la croix. Ou est donc la cause d'apparition et d'existence des pieces de cette catégorie? Prenons l'un des exemples- la lampe copte en bronze du V siècle avec la représentation sur son ance d'une figure demi-nue de femme au bonnet phrygien que se termine par la croix et avec la lionne étendue près de ses pieds. L'analyse iconographique de la composition en question a permis de la déterminer comme la scène du martyre de st.Thecla.[24] L'iconographie originale de la représentation, étroitement liée avec le texte de la "vie de st.Thecla" donne la possibilité de croire que cet image est apparu au milieu hérétique de montanistes ou sous leur influence. "La vie" de la sainte contient une rangée d'idées et de positions du culte-pratique typiques pour la secte en question. Juste au V siècle, la date des lampes en question et des divers monuments épigraphiques[25] on peut observer l'intensification de l'activité de montanistes, pas seulement à leurs patrie en Asie Mineure, mais en Afrique du Nord et en Egypte.[26]

L'autre exemple - un groupe de candélabres coptes à l'effigie d'une femme nue tenant aux bras étendus un médaillon avec la croix. La pièce de l'Ermitage se rapport au VII siècle.[27] Beaucoup de commun a l'effigie sur la matrice en bronze pour en fabriquer des ornements de courroue d'origine d'Asie Mineure datant de la même époque.[28] Les analogies donnent la possibilité de detérminer l'image presenté comme divinité feminine de fertilité et la combinaison des indices de cette divinité avec le symbole du christianisme - la croix - trouve l'explication aux textes gnostiques-chrétiens.[29] L'image en question c'est l'incarnation gnostique du Saint-Esprit, la troisième figure de la Trinité. L'exemple mentionné découvre assez clairement le rôle du gnosticisme tardif avec son mélange des éléments païens et chrétiens à l'assimilation par les Byzantins de certaines images et notions antiques. Donc, tous les deux exemples montrent de quelle manière certaines tendences érétiques, et avant tout celles qui étaient basées à une conception dualiste ont devenu des intermédiaires entre la culture antique et byzantine. Si la catégorie précédente de monuments peut être en manière conventionnelle nommé "l'art chrétien du mode antique", alors

les spécimens mentionnés de bronze copte et d'Asie Mineure peuvent être attribués à "l'art antiquisant du mode érétique".

En tous les cas de monuments byzantins avec des sujets antiques - ce ne sont pas seulement des objets du style original, mais ceux de contenu spécial, consonants à la vie spirituelle de l'époque. Ils apparaissent comme en trois hypostases: 1) En qualité d'emblème politique; 2) Comme les symboles des vertus chrétiennes; 3) Comme l'incarnation des idées érétiques.

1. Matzulewisch L. Byzantinische Antike. Berlin-Leipzig, 1929, S.140.
2. Weitzmann K. 1) Greek mythology in byzantine Art. Princeton, 1951, p.4; 2) The survival of mythological Representations in early christian and byzantine Art and their Impact on christian Iconograpny. Dumbarton Oaks Papers, t.14, Washington, 1960, p.46 - 49.
3. Ainalov D.V. The Hellenistic Origins of Byzantine Art. New Brunswick - New Jersey, 1961.
4. Brénier L. L'art byzantin. Paris, 1924, p.5 -18; Diehl Ch. Manuel d'art byzantin. t.I, Paris, 1925, p.1-2,11-21; Банк А.В., Гущин А.С. Искусство Византии. История искусства зарубежных стран, т.II, М.,1963, с.9-10; Лазарев В. История византийской живописи, т.I, М.,1947, с.II - 22; Nickel N. Byzantinische Kunst. Heidelberg, 1964, S.48-54.
5. История Византии. т.I., 1967, с.480; Удальцова З.В. Некоторые нерешенные проблемы истории византийской культуры. Византийский временник, т.4I, М., 1980, с.57.
6. Kitzinger E. The Hellinistic Heritage in Byzantine Art. Dumbarton Oaks Papers, t.17, Washington, 1963, p. 97.
7. Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975: Л.А.Фрейберг. "Античное литературное наследие в византийскую эпоху", с.I2 - I5; Т.В.Попова. "Аллегорическое толкование античной мифологии в сочинениях императора Юлиана", с.447 - 454.
8. Фрейберг Л.А. Ук. соч., с.I0.
9. Grabar A. L'Empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936; Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. II3; Pertusi A. Symbolisme des insignes byzantins du pouvoir. Études balkaniques, t.XIV, n 3, 1978, p.44-50.
10. Zaloziecky W. Die Sophienkirche in Konstantinopl und ihre Stellung in der Geschichte der abenländischen Architektur. Rom-Freiburg, 1936; Swift E.H. Roman Sources of Christian Art. New York, 1951; Bettini S. Di San Marco e di altre cose. Arte Veneta, vol. VI, 1952, p.196-211.

11. Ross M.C. Catalogue of the Byzantine and early medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. t.I, Washington, 1962, p.7-9.
12. Bank A. L'art Byzantin dans les musées de l'Union Sovietique. Leningrad, 1977, p.280, pl.60-61.
13. Zalesskaja V. n 12 in "Spätantike und frühbyzantinische Silbergefässe aus der Staatlichen Ermitage. Berlin, 1978.
14. Tusculum-Lexicon griechischer und lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters. München, 1963, S.429; Шталь И.В., Попова Т.В. О некоторых приемах построения художественного образа в поэмах Гомера и византийском эпосе XII в. Сб. "Античность и Византия", М.,1975, с.76.
15. Hanfmann G. P.Friedländer. Documents of Dying Paganism. Textiles of Late Antiquity in Washington, New York and Leningrad. Berkeley and Los Angeles, 1945, Speculum, vol.XXI, n 2, April, 1946, p. 255 - 258.
16. Aymard J. Essai sur les chasses Romaines des origines à la fin du siècle des Antonins. Paris, 1951, p.363.
17. Залесская В.Н. Фрагмент ранневизантийского саркофага с цирковой сценой. Сообщения Государственного Эрмитажа, т.39, Л., 1974, с. 42 - 44.
18. Даркевич В.П. Путями средневековых мастеров. М., 1972, с. 20.
19. Cruikshank Dodd E. Byzantine silver Stamps. Washington, 1961, p.256, pl. 93.
20. Rahner H. Griechische Mythen in christlicher Deutung, Zürich, 1957, S.432 - 434.
21. Полякова С.В. Из истории византийского романа. М., 1979, с. 89 - 92.
22. Аверинцев С.С. Ук. соч., с. II0.
23. Simon T. Hercule et le christianisme. Faculté des lettres de Strasbourg, ser.2, fasc.19, Strasbourg, 1955; Brandenburg H. Bellerophon christianus. Römische Quartalschrift, Bd.63, Rom - Freiburg - Wien, 1968, S.49 - 85; Torp H. Leda Cristiana. The Problem of the Interpretation of coptic Sculpture with mythological Motifs. Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, 4, 1969, p.101 - 112; Schumacher W.N. Reparatio vitae. Zum Programm der neuen

Katakombe an der Via Latina zu Rom. Römische Quartal - schrift, Bd.66, Rom - Freiburg - Wien, 1971, S.125 - 153; Huskinson J. Some pagan mythological Figures and their Significence in early christian Art. Papers of the British School at Rome, vol.XLII, London, 1974, p.76 - 91; Madec G. La christianisation de l'héllénisme. Mélanges scientifiques du Centenaire de l'Institut Catholique de Paris, Paris, 1976, p.399 - 406.

24. Залесская В.Н. Об одной группе коптских светильников Ув. Сообщения Государственного Эрмитажа, т.44, Л., 1979, с.51 - 53.

25. Labriole P. La crise montaniste. Paris, 1974, p.559.

26. Guillou A. La civilisation byzantine. Paris, 1974, p. 559.

27. Залесская В.Н. Гностические представления в ранневизантийском искусстве. Тезисы конференции "Культура и искусство Византии", Л., с.13 - 15.

28. Jenny W.A. Ein frühbyzantinisches Pressmodell aus Kleinasien. Prähistorische Zeitschrift. Bd.XXIV, H.3 - 4, Berlin, 1933, S.293; Werner J. Nomadische Gürtel bei Persern, Byzantinern und Langobarden. Academia Nazionale dei Lincei, n 189, Anno CCCLXXI, Roma, 1974, S.127.

29. Bousset W. Hauptprobleme der Gnosis. Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments. H.X, Göttingen, 1907, S.59 - 60; James O. The Cult of the Mother-Goddess. An archeological and documentory Study. London, 1959, p.192.

ALESSANDRA MAZZA

LA MASCHERA FOGLIATA: UNA FIGURA DEI REPERTORI ELLENISTICO-ORIENTALI RIPROPOSTA IN AMBITO-BIZANTINO

Con due tavole

Si definisce "maschera fogliata" un volto umano sottoposto ad un processo di vegetalizzazione per il quale i baffi, la barba e le chiome assumono aspetto fitomorfico (1).

Distinta da figure analoghe, quali Okeanos, Meduse, Satiri e Sileni dai precisi attributi, la maschera fogliata è una delle immagini classiche ereditate dalla cultura bizantina e da essa reinterpretate in chiave sia formale, sia semantica, nell'ambito di un mutato intendimento estetico e fideistico.

La genesi della figura risale alle più antiche celebrazioni in onore di Dioniso, quando le maschere furono impiegate come emblemi della divinità, designando, allo stesso tempo, il trapasso della raffigurazione aniconica a quella antropomorfica del dio. Dioniso, infatti, come dio della vegetazione, similmente a Tammuz e ad Osiride, assunse le sembianze di un uomo adorno di tralci foliari e il connubio dio-pianta, allusivo in prima istanza al ciclico e perenne rigenerarsi della natura, poté divenire garanzia di risurrezione e d'immortalità dell'anima umana (2). E non a caso, nell'ambito dei riti dionisiaci, vere e proprie cerimonie d'iniziazione misterica, i fedeli si adornavano il capo ed il volto di tralci foliari per evocare quella maschera del dio venerata nelle Lenee e nelle Antesterie (3).

Che poi la maschera fogliata entrasse a far parte della iconografia funeraria romana, come segno escatologico, simbolo della "vita senza morte" (Mircea Eliade) è perfettamente comprensibile in quanto non era altro che una più specifica espressione figurata del concetto d'immortalità, da sempre sotteso agli elementi della natura fitomorfica presenti nelle figurazioni sepolcrali (4).

INSTITUT FÜR BYZANTINISTIK UND NEOGRÄZISTIK Universität Wien

Possiamo così giustificare la presenza di questa figura soprattutto su sarcofagi romani del II sec., come nel sarcofago di Atteone al Louvre (5).

Tuttavia non sempre nell'arte classica emerge con chiarezza l'allusione alla semantica ctonia dell'immagine, poiché talora essa può interpretarsi più semplicemente come generica figura allegorica, impiegata in forma esteticamente originale per integrare e coordinare elegantemente le composizioni di carattere ornamentale.

Ritroviamo, dunque, la maschera foliata nei fregi architettonici di età severiana (6), nei mosaici siriaci del III-IV sec. (7) ove, sfruttata per le sue connotazioni decorative è comunque connessa costantemente con cicli figurati di carattere dionisiaco.

Tale constatazione risulta oltremodo significativa non solo ai fini di una corretta lettura del tema in ambito pagano, ma soprattutto in quello cristiano. E' probabile infatti che il mascherono fitomorfico, da simbolo escatologico di origine dionisiaca entrasse nell'iconografia cristiana come segno visivo di un mutato concetto soteriologico.

Pertanto, considerando la disponibilità dell'arte paleocristiana all'adozione di figure di ascendenza misterico-dionisiaca si chiarifica anche la portata semantica del mascherone nella cultura cristiano-bizantina.

Tuttavia, poiché in tale contesto la maschera compare in opere di carattere diverso, rilievi architettonici e mosaici pavimentali, dei quali è spesso assai ardua un'unitaria lettura iconologica, bisogna convenire che è azzardata qualsiasi affermazione sulla semantica della figura in ambito bizantino e che non si può procedere in tal senso che con estrema cautela.

Infatti, mentre le maschere del mosaico dell'Orfeo di Gerusalemme (8) o di quello di Beisan (9), destinati a cappelle funerarie del VI sec., potrebbero interpretarsi in senso simbolico per la semantica insita nell'iconografia funeraria romana e per la loro piena coerenza con il messaggio

soteriologico sotteso all'intero contesto figurato, quelle dei mosaico dei Mesi e della Caccia della Villa di Argos(VI sec.) (10) o del mosaico del Grande Palazzo di Istanbul (11) riducono per la loro ambientazione profana l'eventualità di una persistente allusione a concetti escatologici. In questi casi infatti il tema è integrato in composizioni di generico contenuto allegorico e sembra acquisire un valore precipuamente esornativo.

Ma i sottili tramiti per una valutazione iconologica che esistono nei mosaici pavimentali, mancano quasi del tutto per le sculture, le quali, per il loro carattere erratico, rendono aleatoria e problematica qualsiasi ipotesi più concreta.

Dovremo però constatare come sovente le maschera fogliate rilevate sui capitelli bizantini del V - VI sec., come ad esempio sul c.d. capitello da Mudania (12) (fig.1), si combinano intimamente, più che nei mosaici, con la cornucopia, un'altra figura che nell'arte romana aveva un duplice significato esaugurante di abbondanza, collegato sia con la prosperità della natura sia con dei particolari risvolti politici e religiosi. Tale abbinamento per altro, assente in ambito classico, può reputarsi una scelta effettivamente originale degli artisti bizantini.

Ecco che allora il mascherono fitomorfico comincia ad acquisire una sua più concreta qualificazione nel repertorio di immagini di epoca tardo antica e diventa un segno visivo di cui è possibile percepire ed apprezzare il significato ed il valore estetico allo stesso tempo.

Esso può essere inteso come figura che riassume in sé alcune delle molteplici componenti culturali dell'arte bizantina: le sottili speculazioni iconologiche dell'oriente ellenizzato per il simbolismo sotteso alla immagine, pur mutato nella sua essenza, ovvero l'armonia dell'estetica classica per l'eleganza delle proporzioni formali con la quale viene riproposta.

I già citati splendidi esemplari del capitello da Mudania (fig.1) o del mosaico del Grande Palazzo ne sono forse le più alte espressioni: si osservi infatti l'intensa vegetalizzazione dei volti, il sinuoso andamento dei tralci foliari e l'espressività dei tratti fisiognomici, dai quali potrebbe dedursi un diretto rapporto con la ritrattistica coeva (13). Altrettanto eleganti sono altre sculture della medesima epoca: una frammentaria statuetta costantinopolitana di recente pubblicazione (14), i due capitelli conservati nella Moschea degli Ommayadi a Damasco (15) ed altri tre reimpiegati in due moschee del Cairo (16) (fig.2); esemplari indicativi poi dell'originale creatività bizantina, per l'iconografia delle maschere e per il loro singolare abbinamento con le cornucopie.

Tuttavia, pur essendo questa la più documentata, non è la sola versione della maschera fogliata in ambito bizantino, poiché se ne registrano varie ed eterogenee formulazioni, sia nella capitale, sia nelle provincie (17).

Si vedano ad esempio i quattro mascheroni rilevati su un altro capitello costantinopolitano, dalla ricca vegetalizzazione e dalla quasi classica e idealizzata regolarità dei lineamenti (18), o le maschere della coppia di capitelli rinvenuti erratici presso la Santa Eufemia improntati a un diverso indirizzo (19) (fig.3). Un trattamento essenzializzato caratterizza i volti, dai tratti fisiognomici decisamente marcati, ma l'espressionismo della figura non viene poi ridotto dal suo irreale fondersi con attributi fitomorfici. Questi per altro, soprattutto per la soluzione delle foglie concludentesi a ricciolo, consentono di datare le opere verosimilmente alla seconda metà del V sec., epoca a la quale risale forse anche un capitello tuttora in opera in una delle cisterne minori di Istanbul, decorato con una maschera fogliata simile alle suddette, tanto da far supporre la derivazione da un medesimo modello (20).

Al contrario una parca vegetalizzazione, risolta in



1. Istanbul, Museo Archeologico, capitello da Mudania (Inv. n. 599)



2. Cairo, capitello erratico presso la Moschea El Amra



3. Istanbul, Museo Archeologico, imposta dalla Santa Eufemia (Inv. n. 5188)



4. Bet Shean, Teatro Romano, mensola

forma semplice e schematica, caratterizza le maschere rilevate alla base di due pilastrini sempre nel Museo Archeologico d'Istanbul (21), ove si riduce l'intensità e il naturalismo della componente fitomorfica, propri della più diffusa iconografia bizantina del tema. Lo si ravvisa del resto anche in una maschera che era rilevata sull'imoscapo della Colonna di Arcadio (401) elegantemente inserita tra i girali di acanto (22).

A questo proposito dobbiamo ricordare che con queste ultimo mascherono, cronoligicamente il primo esemplare bizantino a noi noto (23), si avvia in un certo senso il tipo delle maschere fogliate bizantine. Dalla breve rassegna or ora condotta possiamo dedurre infatti che esse sono per lo più caratterizzate da un virtuosistico rigoglio del fogliame e da una peculiare espressività dei tratti, aspetti che si combinano con una sostanziale unità di concezione nel modo stesso di comporre, di realizzare la fusione dell'elemento umano con quello fitomorfico.

La maschera fitomorfica bizantina, inoltre, quantunque sia la posizione assegnatele all'interno di un ciclo figurato, per lo più sfumata nelle sue implicazioni semantiche e solo genericamente allegorica, sembra conservare sempre una sua individualità. Non scade cioé a motivo di repertorio pedissequamente ripetuto soltanto per le sue potenziali connotazioni ornamentali, ma gioca spesso un ruolo da protagonista che conquista e stimola la fantasia creativa degli scultori e dei musivari.

In tal senso si evidenzia vieppiù l'originalità è l'autonomia dei mascheroni bizantini rispetto ai precedenti di età classica i quali risentono di una sorta di standardizzazione del tema, riprodotto non senza pregevoli risultati, secondo tipologie distinte proprie della scultura occidentale e del mosaico orientale.

Le maschere fogliate dei rilievi sepolcrali ed architettonici del II - III sec., quali il già citato sarcofago

di Atteone e il fregio dell'arco di Settimio Severo a Roma, documentano infatti, pur con soluzioni stilistiche variate, una unica versione iconografica: volti larghi, barba fitomorfica a punta e baffi di ugual genere, che estendono i loro tralci foliari lateralmente al viso, generando delle volute di riempimento negli spazi disponibili e infine una ghirlanda di foglioline coronante il capo.

I mascheroni dei mosaici siro-palestinesi del III - IV sec. invece si distinguono perché mantengono libere le fattezze umane dagli attributi vegetali, disposti in genere solo intorno all'ovale del volto, come accade per esempio nelle stupende immagini della cornice del mosaico delle Stagioni del Museo di Souweida da Shabba (Philippopolis) (24).

Tali figure, che così composte si integrano felicemente nelle bordure a girali di acanto, risolvendo in modo organico ed originale la congiuntura tra due lati, sembrano aver suggerito uno spunto ai musivari attivi nel Grande Palazzo. Ma in questo caso i mascheroni sono quasi indipendenti rispetto al contesto decorativo circostante, conservando una loro precisa identità, ulteriore verifica delle peculiarità delle figure bizantine, estranee all'imitazione di modelli di alcun genere.

Ad analoghe conclusioni conduce il confronto tra le maschere fogliate dei capitelli bizantini e quelle di alcune sculture orientali; come le figure del fregio del tempio di Bacco a Baalbek (25); quelle dei pilastri del teatro di Beth Shean (26) e quelle dei capitelli del teatro e della c.d. Basilica di Hierapolis (27). (fig.4)

Se anche la varietà delle immagini e il loro vivace diversificarsi per una sorta di continua reinvenzione del tema riconducono ad una unica matrice culturale di ambito orientale, la raffinata fantasia delle soluzioni bizantine s'impone per la sua individualità.

Al limite tra il simbolo e l'ornamento, la maschera fogliata è dunque una delle più affascinanti figure del repertorio bizantino del V - VI sec., che vive in questo periodo

appunto il suo massimo splendore.

In età posticonoclasta essa è impiegata come motivo eminentemente decorativo, avendo perduto ormai ogni relazione con eventuali contenuti semantici originari.

Ritroviamo pertanto il mascherone nelle c.d. "architetture ad limitem" del Menologio di Basilio II (28), nelle tavole dei canoni di alcuni manoscritti armeni del XII e del XIII sec. (29) e nell'ornamentazione della cupola del pareclesion della Karie-Djami di Istanbul e del Brontochion di Mistra (30), opere che testimoniano con elegante originalità la fortuna dei repertori figurativi tardo antichi nella intera storia dell'arte bizantina.

NOTE

1) Si deve a M.WEGNER (Blattmasken, Fest.z.70.Geburtstag v. A.Goldschmidt,Berlin 1935,p.43ss.) l'unico studio sull'argomento: una breve storia della figura dalle origine al gotico, illustrata con una discreta serie di opere esemplicative. Pur avvalendosi delle prime essenziali indicazioni offerte dallo studioso in campo iconologico ed iconografico, abbiamo esteso la ricerca alla produzione pittorica e musiva, inoltre abbiamo compilato un catalogo di tutte le maschere fogliate, edite e non, classiche e bizantine; lavoro di prossima pubblicazione, cui rimandiamo per una più ampia documentazione e bibliografia.

2) Sul rapporto dio-pianta, cfr. H.JUCKER, Das Bildniss im BlätterKelch, Olten-Lausanne 1961,p.164ss. (con ampi riferimenti bibliografici).

3) cfr. A.FRICKENHAUS, Lenäenvasen,(Winckelmanns Prog.),Berlin 1912,pp.3-40; E.COCHE DE LA FERTE', Les ménades et le contenu reel de réprésentation de scènes bachiques autour de l'idole de Dionisos,RA,38,1951,pp.12-23; O.ELIA, Lo stamnos dionisiaco di Nocera,Apollo,3/4,1963/64,pp. 79-92.

4) Per il valore simbolico delle piante nell'iconografia funeraria cfr. F.CUMONT, La stèle du danseur d'Antibes et son décor végétal: étude sur le simbolisme funeraire des plantes, Paris 1942.

5) cfr. S.REINACH, Répertoire de la statuarie, Paris 1920, p.3,tav.113. Si vedano inoltre altri rilievi sepolcrali: R.CALZA, Museo Ostiense,Roma 1957,n.106; JUCKER,cit.,fig. 63; B.ASHMOLE, Catalogue of Ancient Marbles at Hince Blundell Hall, Oxford 1929,n269; W.von MASSOW, Die Grabmäler

von Neumagen, Berlin 1932,figg.39,90; due sarcofagi inediti con maschere fogliate attualmente nel parco di Villa Borghese a Roma e i rilievi di un altro sarcofago furono reimpiegati nel '500 in una fontana di Roma, cfr.C. D'ONOFRIO, Acque e Fontane di Roma,Roma 1977,p.168,f.160.

6) Si ricordano i noti fregi dell'arco di Settimio Severo a Roma (L.BRILLIANT,The Arch of Septimius Severus,Rome 1967 p.80ss), dell'arco degli Argentari nel Foro Boario a Roma (M.PALLOTTINO,L'arco degli Argentari,Roma 1946,p.63ss, fig.28); del tempio del Sole (H.KÄHLER,Zum Sonnentempel Aurelians,RM,52,1937,pp.94-105). Si vedano inoltre alcuni più tardi rilievi frammentari del Museo Chiaramonti in Vaticano (W.AMELUNG, Vat.Cat.,I,1903,tavv.62,69,86) e il fregio del tempio di Giove a Spalato (T.-J.MARASOVIC,Der Palast des Diokletian, Wien-München 1969,fig.95). Per i capitelli classici con maschere fogliate si veda poi E. MERCKLIN, Figuralkapitelle, Berlin 1962,pp.135-140.

7) Più volte la maschera fogliata compare nei pavimenti musivi antiocheni (cfr. D.LEVI,Antioch Mosaic Pavements, Princeton 1947,pp.15,127ss,147ss,156ss,501ss). Significativi anche gli esemplari di Shabba e Mariamin in Siria (cfr. J.BALTY, Mosaics de Syrie,Paris 1977,nn.7,20-23,45) e di Nablus in Israele (cfr. C.DAUPHIN,A Roman Mosaic Pavement from Nablus, Journal Israel Expl.,29,1979,pp.11-33

8) cfr. B.BAGATTI, Il mosaico dell'Orfeo a Gerusalemme,RAC, 1952,pp.145-160.

9) cfr. M.AVI-YONAH, Mosaic Pavements at El Hamman, Beisan, QDAP,V,1935,p.11ss. Non si condivide naturalmente l'identificazione delle maschere con i simboli dei venti.

10) cfr. G.AKERSTROM-HOUGEN, The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos, Stockolm 1974,pp. 58-68. In appendice al testo sono citati altri due mosaici con maschere fogliate, quelli di Gerasa e di Hagios Taxiarchis (cit.A:9,11).

11) cfr. The Great Palace of the Byzantine Emperors: First Report,Edimbourgh 1947,Tavv.40,49-50; Second Report,1958, tavv.48-50. Troppo aleatoria appare l'ipotesi dello HILLER (Divinu sensu agnoscere,Kairos,1969,pp.277-305) che tenta di cogliere nel mosaico un'allusione all'ideologia imperiale in chiave cristiana.

12) Istanbul, Museo Archeologico, Inv.n.599,cfr.MERCLIN,n.370

13) Le maschere del capitello legate peraltro da una straordinaria somiglianza iconografica e stilistica con una di quelle del mosaico del Grande Palazzo, forse per la derivazione da un medesimo modello e per la prossimità cronologica delle due opere, possono confrontarsi per esempio con un ritratto maschile da Efeso della metà del V sec. (cfr.J.INAN-E.A.ROSENBAUM,Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei,Mainz am Rhein 1979,n.151)

e con il c.d. "Carmagnola" di Venezia (cfr. S.SANDE,Zur Porträtplastik des sechsten nachch.Jahr.,Acta Inst.Rom. Norv.,6,1975,p.97ss).

14) cfr. O.HJORT,The Sculpture of the Kariye-Camii,DOP,33, 1979,p.288ss,fig.132.

15) Mentre quello conservato all'interno dell'edificio è inedito, l'altro, in opera nel colonnato occidentale d'ingresso è citato da R.KAUTZSCH,Kapitellstudien,Berlin 1936 n.763.

16) Uno è conservato nella Moschea di El-Mârdâni (KAUTZSCH, cit.,n.762), un secondo si trova nella Moschea Amra (ib., n.761) ed un terzo, inedito, si trova all'esterno,fuori opera,di quest'ultima moschea.

17) Fra gli esemplari di ambito provinciale ricordiamo il capitello di Gebze (Bitinia) (cfr.O.FELD,Beobachtungen an spätantiken und frühchristlichen Bauten in Kilikien,Röm. Quart.,LX,1965,p.142), quello di Alessandria (cfr. MERCKLIN,cit.,n.365) e quello di Modena (ibidem,n.362).

18) Istanbul, Museo Archeologico,Inv.n.2253,cfr.MERCKLIN,n. 371.

19) Istanbul,Museo Archeologico,Inv.n.5188-5189, cfr.R.DUYURAN, Second Report on Excavation on the site of the New Palace of Justice at Istanbul,AAMI,6,1954,p.74ss.

20) cfr.Ph.FORCHHEIMER-J.STRZYGOWSKI, Die byzantinischen Wasserbehälter von K'pel, Wien 1893, tav.14.

21) Istanbul,Museo Archeologico,Inv.n.4477,cfr. F.VOLBACH-HIRMER,Arte Paleocristiana,Firenze 1958,fig.80;A.GRABAR,Sculptures byzantines de C'ple,Paris 1963,tav.XXVII,1,2,4.; Istanbul,Museo Archeologico (giardino) Inv.n.?, cfr. GRABAR,tav.XXXIII

22) cfr.G.BECATTI, La colonna coclite istoriata, Roma 1960, Tav.58a-b. I disegni eseguiti nel 1784 dal Cassas illustrano con chiarezza il rilievo ormai irrimediabilmente rovinato. I mascheroni del carro nell'ambito dei disegni del Louvre attribuiti alla Colonna di Teodosio potrebbero, invece, a mio avviso, essere considerati una fantasia del disegnatore rinascimentale (cfr.ibidem,p.228,tav.78).

23) Sono a nostro avviso maschere sileniche e non fogliate quelle rilevate sul vaso marmoreo del IV sec. conservato nel Museo Nazionale di Roma (cfr.H.G.SEVERIN, Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius I,Jahrb.Berl.Mus.,19-70,figg.2-4).

24) cfr. nota 7.

25) cfr. D.KRENCKER, Baalbek,II,Berlin-Leipzig 1923,fig.28, Tavv.38-39.

26) Si tratta di sculture inedite pertinenti probabilmente a

le strutture originarie del teatro, datato tra il II ed il III sec. (cfr.S.APPLEBAUM, Where Saul and Jonathan perished: Bet-Shean in Israel, Ill.London News,March 1963, pp.380-383).

27)cfr. MERCKLIN,cit., nn.367-369.

28)cfr. C.BARSANTI, Le architetture "ad limitem" del Menologio di Basilio II (Cod.Vat.Greco 1613) e la miniatura con la commemorazione del Patriarca Ignazio,Commentari,28,1977,pp.3-25 (nota 42 in particolare).

29)Ricordiamo l'evangeliario di Skevra del 1192 (Venezia,S. Lazzaro,ms 1635), L'Evangeliario di Levon e Keran del 1262 (Gerusalemme, Patriarcato Armeno, ms 2660) ed un altro Evangeliario sempre del 1262 (Baltimora, Walter Art Gallery, ms 539), questi ultimi opera del miniatore cilicio Toros Roslin.

30)Per questi due cicli di affreschi si veda C.LEPAGE, L'ornamentation végétale fantastique et le pseudo réalisme dans la peinture byzantine,CA,XIX,1969,pp.191-211 (con indicazioni bibliografiche).

HANS BUCHWALD

THE FIRST BYZANTINE ARCHITECTURAL STYLE: EVOLUTION OR REVOLUTION?

With six plates

Little more than the plan at ground level and a few architectural details remain of church EA in Sardis, which was probably built about the middle of the 4th century (Fig.1-2)[1]. In the course of my work on the church I attempted to visualize the original appearance of the building and to develop an understanding of its primary stylistic characteristics in spite of its poor state of preservation. While doing so it became clear to me that, although a few sttempts to clarify the architectural style of the period were made, for the most part earlier in our century and now no longer entirely relevant [2], more recent accounts of Byzantine architecture usually concentrate either only on specific aspects of style [3], or on the origins of types, motifs and particular characteristics [4]. They therefore fail to provide criteria adequate for gaining a clear insight into the underlying stylistic principles of early Byzantine architecture.

In recent works Byzantine architecture is often classified by date, location, or building type [5]. Monuments may be grouped by the century or period in which they are thought to have been constructed or by the rulers under whom they seem to have been built. Buildings are discussed in the context of other buildings in the same place or region in which they are located, and at times are categorized according to building types such as the basilica, centralized solutions, or the inscribed cross plan.

This approach is convenient, useful, and probably necessary in a field of research which deals with such a broad expanse of territory over such an extended period of time. It is undoubtedly propagated by a sense of objectivity, seen in terms of those natural sciences which require more or less similar forms of classification. While it is not surprising to find areas of the humanities which orient themselves on the natural sciences in an era when the natural sciences have opened so many new possibilities, the kind of objectivity achieved seems to me to be illusory when applied to Byzantine architecture because it organizes the available material primarily according to secondary features and fails to emphasize essential characteristics.

One of the most essential, if by no means the only characteristic important for an understanding of the architectural production of any period is that best summarized by the term style. Only after the major stylistic attributes and developments have been identified and described will it be possible

to achieve an adequate understanding of Byzantine architecture. The approach outlined above has failed to provide stylistic criteria which can be used to achieve this end.

It is the purpose of my paper to open a discussion concerning the stylistic criteria relevant to Byzantine architecture, and to demonstrate that such a discussion can be fruitful in obtaining broader scope and understanding not only of those buildings immediately concerned, but also of Byzantine civilisation in general. I will attempt to gain insight into the style of Byzantine architecture by concentrating, initially, upon the phenomenon I would like to consider as the First Byzantine Architectural Style.

I consider Byzantine architecture to begin with the rise of Constantine to power early in the 4th century, an unorthodox definition which may seem arbitrary, but which is less arbitrary than other definitions and has the virtues of simplicity and clarity. Byzantine history is usually considered to begin with the reign of Constantine, and, far more important, such a definition emphasizes the unbroken continuity, in spite of the many well known changes, in the Byzantine architectural development.

I consider style to deal above all with the organization of architectural space, secondly with the articulation of interior and exterior surfaces, and finally with the formulation of architectural details and decoration. It is clear that these aspects may be isolated from each other only in a theoretical analysis, and never in an actual architectural example. I wish to emphasize that style cannot be adequately described by referring to similarities in floor plans, a point which was demonstrated with remarkable insight by Friedrich Schinkel well over a century ago when he designed, alternatively, a church in the Gothic idiom and one in the Classical idiom on the same floor plan. The most important features of the inscribed cross floor plan can be found in churches built in the Byzantine, Romanesque, Renaissance, and Baroque styles as well as in Ottoman mosques. Equally important is the observation that a description of a building, no matter how accurate and how detailed must also be rejected as an analysis of architectural style, even though it may serve as an excellent point of departure for such an analysis.

The most prominent building type of the First Byzantine architectural style is the aisled basilica. It is therefore appropriate to analyze the style in terms of its appearance in this building form and then trace it in other building types. Because we are concerned with the First Byzantine architectural style we must begin our analysis with buildings erected at the beginning of the Byzantine period, and then trace the style in subsequent decades and centuries in an attempt to circumscribe the period during which it prevailed. Because we are dealing with an age of centralized imperial power it is of equal importance that we focus the analysis upon monuments which emanate from the center of power, initially imperial

Rome, so that we first clarify the main stream of production; subsequently we can explore other stylistic currents elsewhere.

The most prominent spacial attribute of a Constantinian aisled basilica is the use of clear, simple, easily defined, unambiguous spacial units which may be described in terms of basic Euclidean geometry (Fig. 4).[6] Each unit, the nave, the aisles, the transept and narthex if they existed, and the apse or equivalent element opposite the entrance is a discreet, separate, unequivocal geometric form which is experienced as a single spacial element. The purely abstract geometric quality of each space is usually underscored by the total lack of secondary articulating features.

The major spacial units of the basilica are related to each other in an additive manner according to an underlying principle of interdependence. Each unit is a clear, distinctive geometric element placed along side the other elements. None of the units can exist alone except as a fragment, each unit presupposes the existence of each adjacent unit. The nave, the aisles, the transept, the apse are so related to each other that if one unit were removed the adjacent units would no longer be coherent within the architectural system. This observation holds whether or not there was a transept, narthex, or even side aisles.

At the same time each spacial unit fits neatly and clearly into an easily comprehended hierarchical system which is closely related to the principle of bi-lateral symmetry. The aisles are subordinate to the nave due to their lesser size, lower height, and more peripheral locations with respect to the major axis of symmetry. The transept, if there was one, dominates because of its location at the far end of the nave from the entrance, and because of its direction at right angles to the major axis of symmetry. The apse is the most dominant feature of the building due to its location at the end of the major axis of symmetry and because its circular forms stand in stark contrast to the rectilinearity of all other spacial units.

The wall is usually flat and is seen as a single uninterrupted surface which defines the limits of the volumetric interior space in terms of the two-dimensional Euclidean plane (Fig.6-8). Nowhere is the plasticity, the mass, or the structural coherence of the wall permitted to disform its geometric integrity.[7] The lack of structural or other plastic articulation creates a taut surface tension in the face of the wall which belies materiality and places the pure geometry of architectural space into the realm of precisely defined but visually incorporeal form.

Only the windows and colonnades give an inkling of the mass of the wall (Fig.6-8). However, the windows are also conceived as simple, geometric elements which are cut out of the wall plane, usually without a trace of plastic articulation. The window is therefore read as the absence of wall, rather than as an individual architectural feature, leaving the surface of the wall appear to be

an integral plane which continues without interruption around the puncture of the openings. The large size and great number of the clerestory windows make the walls and the architectural volumes appear to be even lighter and airier, more weightless, and therefore even less corporeal.

By raising the walls of the nave, and partially also of the aisles and transept on a series of stilt-like supports the appearance of lightness, weightlessness, and incorporeality is heightened and emphasized (Fig. 4-6). The pronounced architrave above the capitals of the colonnades in the nave produces a clear and strong division between the light, airy, almost ethereal upper zone and the somewhat darker lower portion of the space. While the architrave visually and literally underscores the simple rectilinear geometry of the nave, where an archivolt is used instead of an architrave there is a stronger integration of the column with the wall it carries; the column can be understood as a reduction and continuation of the clerestory wall, which is already gradually reduced in the spandrels above the arches (Fig.4-5).

The colonnades introduce a sense of <u>tension</u> into the architectural composition of the aisled basilica, not only because of the pronounced contrast between the lighter and the darker zones and because the mass of the wall is raised on massless stilts, but also because the colonnades provide freedom of movement, both visually and physically, between the individual spacial units of the church which are so rigidly defined and separated in the clerestory zone. When seen in distant perspective, for instance from one end of the nave, the tight spacing of the columns creates the illusion of a closed surface, an extension of the clerestory wall down to the floor plane. When seen at an angle however, the colonnade seems to open up like an undrawn curtain, onto views of adjacent spaces. Indeed, the principle of <u>diaphanous spaces</u>, in which one space is seen through another space may be considered to be one of the underlying characteristics of the aisled basilica.

In a phenomenon which may be called the "lense effect" because it is comparable to seeing through the lense of a camera only fragments of each space can be experienced at the same time. Standing close to the colonnade the space in which the viewer stands is seen as fragmentary and the distant space is seen more completely. Standing farther from the colonnade the space of the viewer is seen more completely, while the distant space is seen as a fragment. Although this effect can be observed to a limited degree wherever two spaces are linked by doors or other openings, in the aisled basilica the effect is raised to an important principle of spacial experience and may be observed almost anywhere in the church building.

The architectural composition of the aisled basilica is inherently <u>dynamic</u> in its spacial organization. The dynamic quality is achieved above all by the long and narrow proportions of the nave and aisles, and by the location of the major entrance at one end of the nave on the major axis of symmetry, opposite the apse or equivalent unit. The uniform unbroken rhythm of the clerestory windows, equal in size and equidistant from each other, and of the colonnades considerably enhances the dynamic quality of the space. The colonnades, placed parallel with the direction of movement are a source of dynamic spacial sequences, in which the observer is expected to move through the space so that he may fully experience its character and impact. Only in movement can the "lense effect" of the colonnades be fully experienced. When moving along the major axis of the nave or aisles the distant perspective view of the colonnade as a closed surface gradually changes in those portions of the colonnade closest to the observer, opening diagonal views of the adjacent spaces. This effect of continuously changing views of the colonnade and of the adjacent spaces, heightened to an intense rhythm as each column is approached and passed until the distant end of the nave is reached can be experienced only in movement and adds considerably to the dynamic quality of the aisled basilica. The dynamic impact is still further enforced by the strengthening of the sense of <u>perspective depth</u>, which is achieved by the use of unbroken horizontals, and by the use of uniform forms in the clerestory and colonnade to emphasize the effect of perspective diminution (Fig. 4, 7-8.)

The serial symmetry of the colonnades and clerestories (ababab) produces the quality of <u>anonymity</u> in the aisled basilica. Each unit of the colonnades and clerestories is the same as each other unit, has the same size, the same proportions, and the same value in the total architectural composition. There is no legible center, no pronounced beginning, no decisive ending. All internal relationships within the clerestories and colonnades are equal. Additional units in the sequence would make little or no difference to the composition and spacial effect of the church building. <u>Anonymity</u> implies that no unit has value as an independent member; each column, each window has a place in the composition of the church <u>only</u> as a link in the rhythmic chain of the colonnade or clerestory.

The diaphanous views through the Constantinian basilica, the dynamic movement along the nave and aisles, the powerful perspective depth, the anonymous relationships within the colonnades and clerestories are brought to a decisive ending and resolved only in the apse or equivalent spacial unit (Fig. 4,6). The apse is the focal point of the architectural composition not only because of its location at one end of the major axis of symmetry, and not only because of its spherical and cylindrical, Platonically more perfect forms, but also because it is only here that diaphanous views are impossible, that dynamic movement is contrasted with static restfulness, that the lines of perspective depth are collected.

In general architectural details are de-emphasized, not to say neg-

lected. The wall surfaces seem either to have been faced with mosaic or with marble. Regardless of the material used the effect was flat, usually with little or no plastic relief, non-structural, and dematerializing [8]. The decorative value of the wall covering was concentrated in the two-dimensional face of the wall, in keeping with the pure geometry of the volumes. The flatness, the taut surface tension of the interior forms is usually broken only in the plastic treatment of the capitals and mouldings which, perhaps because they were considered to be un-important, were either re-used spoils or designed in conformance with existing tradition [9]. Architectural carving with the same flat, taut surfaces found in the major forms of the Constantinian basilica was to be developed only in the following decades and centuries. The illusionistic, plastic modelling of mosaic representations also stood in uncomfortable contradiction to the desired flatness of the wall surfaces. This contradiction, which seems to have been caused by the strength of prevailing tradition in the representational arts was also to be overcome only in following decades and centuries. It is my belief that the flatness which was eventually achieved in Byzantine monumental representational art was due, if only in part, to the desire to adjust the Classical tradition surviving in the figurative arts to the goal of formulating architectural space in terms of pure Euclidean geometry.

The appearance of the exterior of the Constantinian basilica seems to have been far less important than that of its interior, for reasons which may be readily found in the congregational function of the building. The exterior forms are clear and simple to comprehend. They reflect the interior solutions more or less directly, and are composed with equal emphasis on precise geometric volumes. The classical vocabulary has been reduced to a rhetorical minimum, producing an effect which lacks pretensions and achieves monumentality only by the judicious use of scale and by the juxtaposition of volumes, planes, and openings (Fig.12).

The only major difference between the basilica and centralized solutions in the First Byzantine architectural style is that the centralized solutions lack the dynamic directional impact of the basilica (Fig. 9). In the centralized solutions the same organizational principles and individual forms are used to achieve a static space concentrated upon its own center. Aside from the many similarities in the use of numerous architectural features and details the common denominator between these two antipodes of architecture is the directness, not to say single-mindedness with which each solution has been planned and organized. The dynamic qualities and perspective depth of the basilican solution must therefore not be understood as primary goals of the First Byzantine architectural style, but rather as secondary features which were used to achieve an immediacy and directness in the resolution of the architectural problem at hand which, it seems to me, is one of the most important characteristics of the style.

A more detailed analysis of the First Byzantine architectural style in centralized solutions, in non-liturgical buildings, and in design at the urban scale is not possible within the limitations of this paper and will be presented elsewhere.

The most important stylistic characteristics of numerous buildings constructed in the following two to three centuries throughout most of the former Roman Empire differ only slightly from those outlined above and must be considered to belong to the same style (Fig.10-13). To be sure, numerous local and regional variants and developments exist but they do not alter the general, over-all consistency of the style any more than the general, over-all consistency within the Rococo style is altered by the Bavarian or Venetian variants. To the contrary, the unity within the First Byzantine architectural style, with only relatively minor variations is astounding, considering the vast area, the great diversity of local traditions, and the very long period of time involved.

The mid-4th century Church EA at Sardis, for instance, a basilica with a projecting apse fits well into our stylistic analysis of the Roman basilica (Fig. 1). Double engaged columns used in its construction were created with complete disdain for ornamentation, for even the capitals lack leaves and the shafts are almost without entasis (Fig. 3). In 4th century Asia Minor, therefore, the clear flat geometric forms found in Rome primarily in major architectural features were also employed in architectural details [10].

In spite of its longevity and its prevalence in a vast area the First Byzantine architectural style does not seem to have enjoyed its preeminence for very long. Probably in the late 4th century San Lorenzo in Milan was built using complex spacial units, varied rhythmic groupings, and interlocking geometric and structural systems quite foreign to the First Byzantine architectural style (Fig. 5) [11]. The qualities inherent in its design are characteristic of the Second Byzantine architectural style, which reached its full maturity and produced its greatest achievements during the reign of Justinian. Perhaps because of its greater complexity it never achieved the broad popularity of the First Byantine architectural style, and it never managed to replace it entirely. Relatively pure examples of the First style can be found throughout the 6th century, while other buildings, erected in the late 5th and 6th centuries can be understood stylistically only as products of the First style combined with specific aspects of the Second style without, however, accepting its full repertoire of stylistic characteristics (Fig.21). Several essential characteristics of the First Byzantine architectural style, moreover, for instance the taut surface

tension and the diaphanous linking of spaces continue to be important not only in the Second Byzantine architectural style, but throughout the history of Byzantine architecture. The First Byzantine architectural style must therefore be thought of as the cornerstone of Byzantine architecture, upon which all subsequent phases and currents rest.

Having described the later limits of the First Byzantine architectural style, if only in a thumb nail sketch without attempting to achieve precision, it remains to establish its earlier limits, to draw the line between our style and what preceded it. Much has been done in recent decades to clarify the origins of the basilican church type in Roman and pre-Roman architecture, and certain characteristics of our style have been traced in buildings constructed in previous centuries [12]. There can be no doubt that the First Byzantine architectural style was at least in part a product of evolution. The question must therefore be posed, whether the distinction between our style and other architectural currents of Late Antiquity is justified, or whether the differences are not merely functional, due to the exigencies of the newly established religion?

On the other hand clearly no architectural style of any period has been developed without precedents. Every style of architectural history has antecedents and it is by no means always easy to define the beginning of a style with precision. Moreover, the First Byzantine architectural style must be defined by the relatively consistent use of numerous characteristics which can be demonstrated in a number of buildings erected during a continuous period of time. As I have already noted, the major buildings may be expected to emanate from the center of power, initially the Imperial court in Rome. The style cannot be understood in terms of occasional examples of building types or aspects, found in scattered locations, at times constructed decades or centuries apart.

A comparison of the Constantinian Christian basilicas with the Basilica Nova of Maxentius, begun only a few years before Constantine's accession to power and completed under Constantine is most telling in clarifying the issues (Fig. 14) [13]. The nave of the Basilica Nova is not a discreet, simple, clearly defined geometric volume, but is rather sub-divided into three equal parts by its groined vaults and by the column articulation. The nave lacks the powerful directional dynamics of the church nave not only because it lacks the elongated proportions, the rhythmic persistence of the colonnades, and the relentless continuity of the clerestory, but also because its flanking walls open onto huge nichea, placing strong emphasis on the lateral axes and providing a harmonic balance between the lateral and the

longitudinal directions within the building which is antithetical to the character of the Constantinian basilica. Its awesome loftiness, in itself antithetical to the spirit of the Constantinian basilica is produced in part by the structural device of hiding the enormous lateral buttresses which support the major vaults inside the walls located between the niches, and pretending that the vaults are supported by the eight slender columns which articulate the nave walls. Nothing could be more foreign to the stylistic character of the Constantinian Christian basilica, in which no structural devices are used to enhance the architecture, in which the column is shown to carry exactly what it actually does carry. Equally foreign to the character of the Constantinian Christian basilica is the enormous pomp and excessive monumentality of the Basilica Nova.

It is difficult to imagine buildings built only a few years apart, all Imperial commissions, all in Rome, and all built on essentially similar floor plans which are more different in character and style than the Basilica Nova and Constantine's Roman churches [14]. Moreover, the Basilica Nova cannot be thought of as an isolated example, for its forms clearly echo those of the Baths of Diocletian built less than a decade earlier, which is partially preserved and has characteristics totally different from those of Constantine's Christian basilicas (Fig. 15).

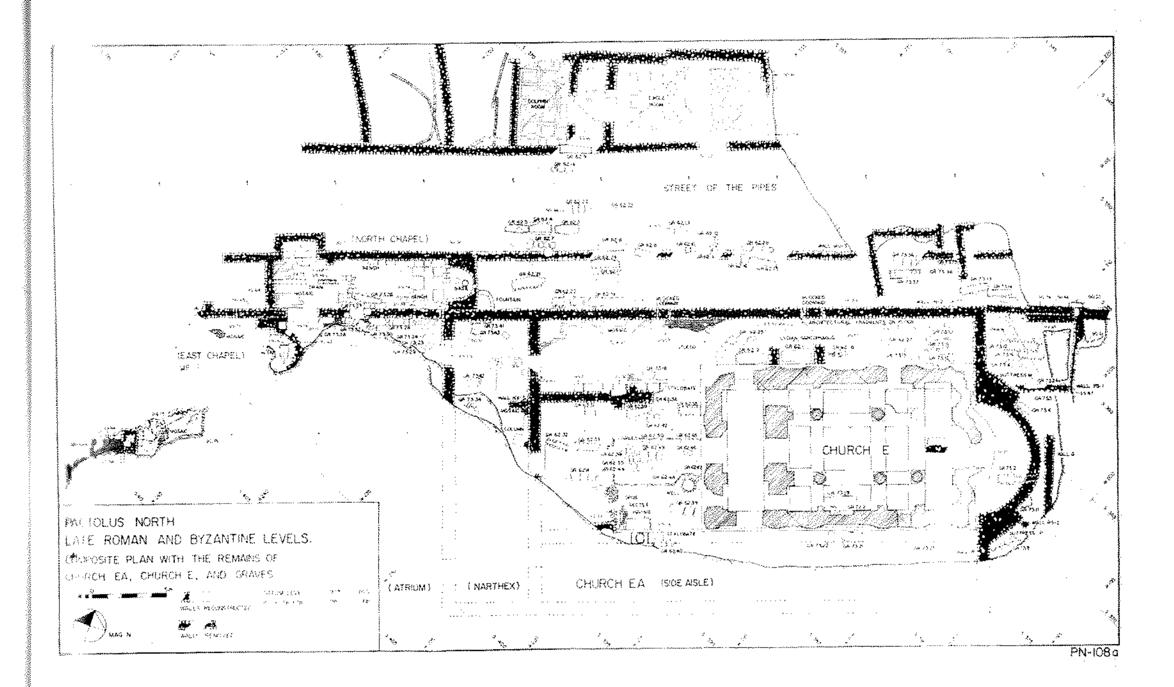
Regardless of the many antecedents in Late Antique architecture these comparisons suggest that the First Byzantine architectural style was deliberately designed to break away from the immediate architectural past, to create what may termed an architectural revolution.

Indeed, a comparison of essential characteristics of the First Byzantine architectural style with those of other styles which may also be thought of as revolutionary is fruitful for gaining further insight not only into the formal qualities of the respective styles, but also for obtaining a deeper understanding of the underlying attitudes the styles may reflect.

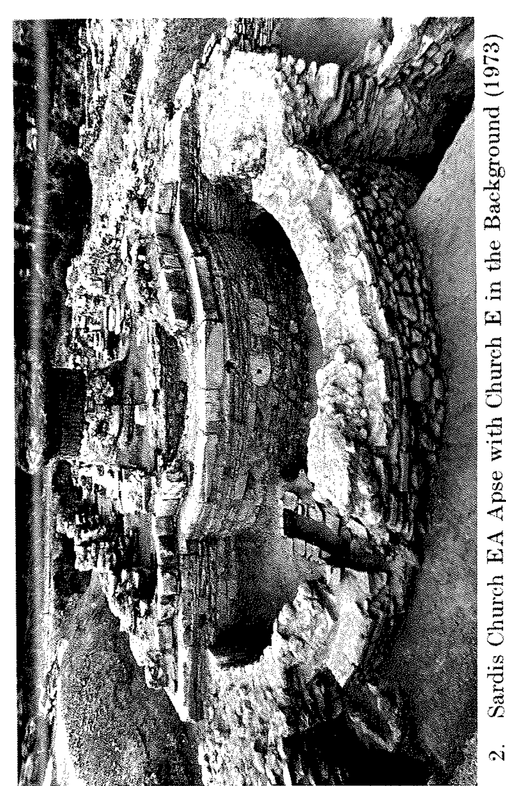
Probably no style of architectural history was more revolutionary in its total impact upon the built environment than the 20th century Modern Movement. Disregarding its innovations in building technology and in the use of architecture as a tool of social planning, perhaps the most striking stylistic innovation of the Modern Movement consisted of boldly replacing the rich detailing and voluptuous spaces of the Art Nouveau and Late Victorian eras with pure and simple, clearly defined, undecorated Euclidean geometry (Fig. 16-17) [15]. Earlier still, late 18th century Rationalist architecture, which has also been termed the Architecture of Revolution, makes a startling break with the tradition of previous centuries. Even though the Classical idiom was not yet entirely shaken off, numerous, for the most part unexecuted designs of the period show pure forms which are taken directly from Euclidean geometry, preferably unadorned except by an occasional Classical detail (Fig.18-19) [16].

A comparison between the latter style and the First Byzantine architectural style is particularly rewarding. Both styles evolved within an idiom of Classical forms with a long standing tradition of many centuries; both styles depended primarily on the use of stark and simple geometric forms; both styles reduced the Classical vocabulary to a minimum without, however, eliminating it entirely; both styles were current in a period of momentous change . While seeking antecedents for late 18th century French Rationalist forms it is not surprising to find that the so-called Palladian motif was used in Italy some two centuries earlier, and that the clear, simple forms of Euclidean geometry may also be found occasionally in the 15th and 16th centuries. Antecedents for the First Byzantine architectural style in Late Antiquity should be no more surprising and should create as little doubt concerning the unique integrity and innovative power of the style.

While similarities among all of these very different styles should not be overemphasized, the fact that there are basic and essential characteristics which they have in common cannot be ignored. The questions why such similarities exist, and why they involve the use of pure and simple geometric forms cannot be easily answered and lie beyond the framework of the present investigation. As a hypothesis and point of departure, however, I suggest that the revolutionary character of each of these architectural styles reflects a revolutionary, revitalizing, and reforming attitude among those who created the styles, an attitude which was essentially idealistic, perhaps not only in the every day definition of the term, but also in its philosophical, Platonic and Neo-Platonic connotations and overtones. Idealism in this respect implies a desire to achieve goals beyond the immediately attainable, goals which can ultimately be grasped only intellectually rather than through the senses. If on the one hand the world was to be improved by making it correspond more closely with an idealized and absolute standard of perfection, then on the other hand man made forms were to be improved by making them comply more closely with an idealized and absolute standard of perfection. It seems only logical that the physical realization of an absolute standard of perfection should involve the reduction of architecture to the pure and abstract, absolute, and ultimately intellectual forms of simple Euclidean geometry.



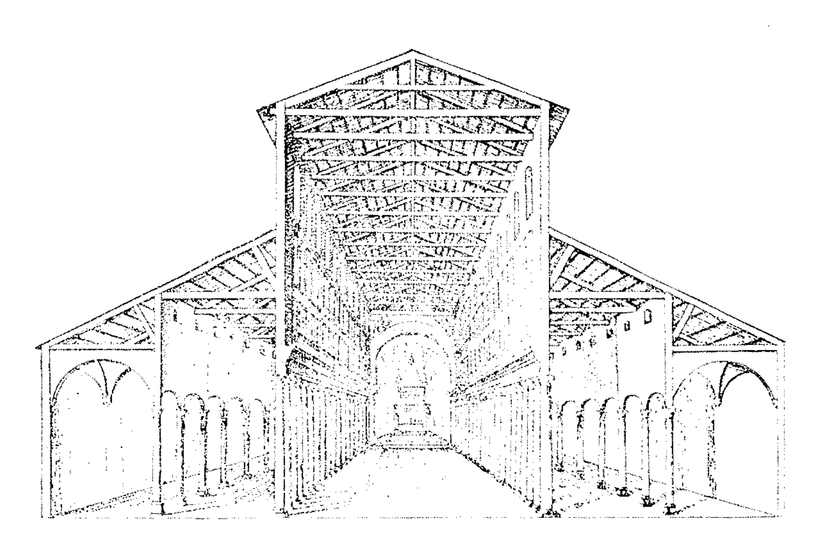
1. Sardis Churches E and EA. Excavation Plan 1980



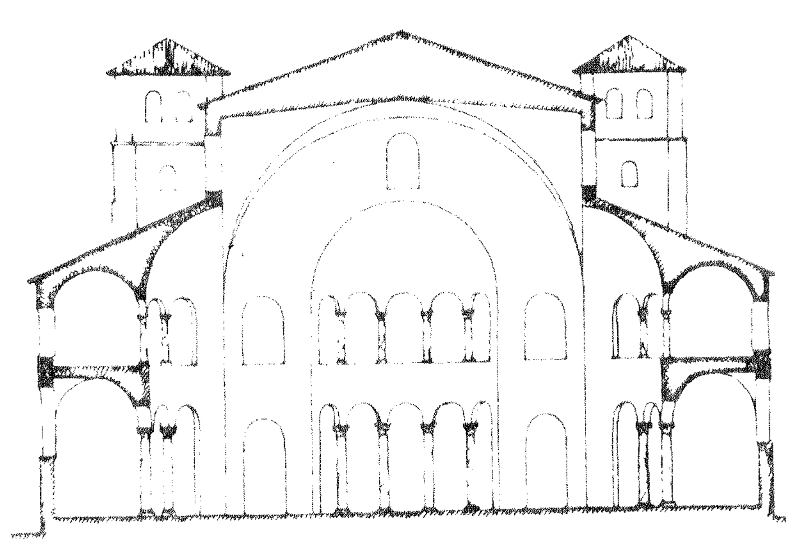
2. Sardis Church EA Apse with Church E in the Background (1973)



3. Sardis Church EA Double Engaged Column as Found in Situ (1973)



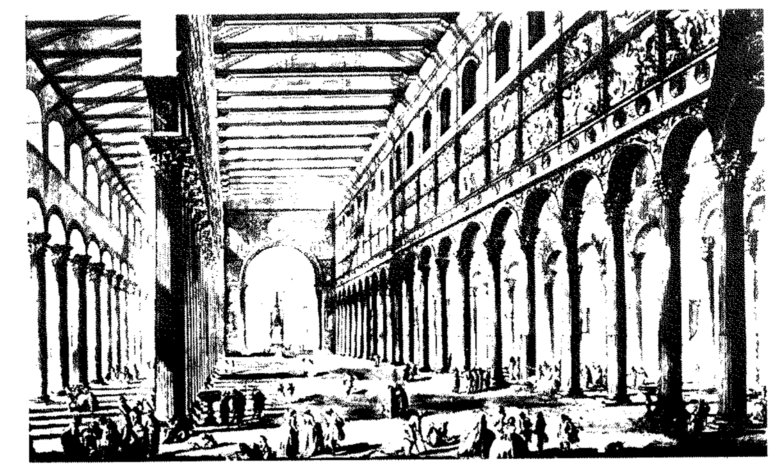
4. St. Peter's in Rome. Reconstruction (Ciampini)



5. San Lorenzo in Milan. Section Restored with Groined Vault over the Nave (Chierici)



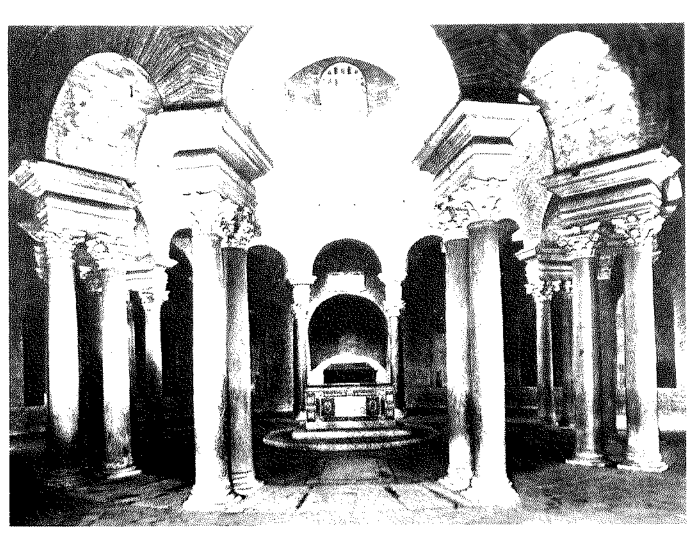
6. Santa Sabina in Rome. Nave



7. San Paolo fuori le Mura in Rome. Nave (Piranesi)



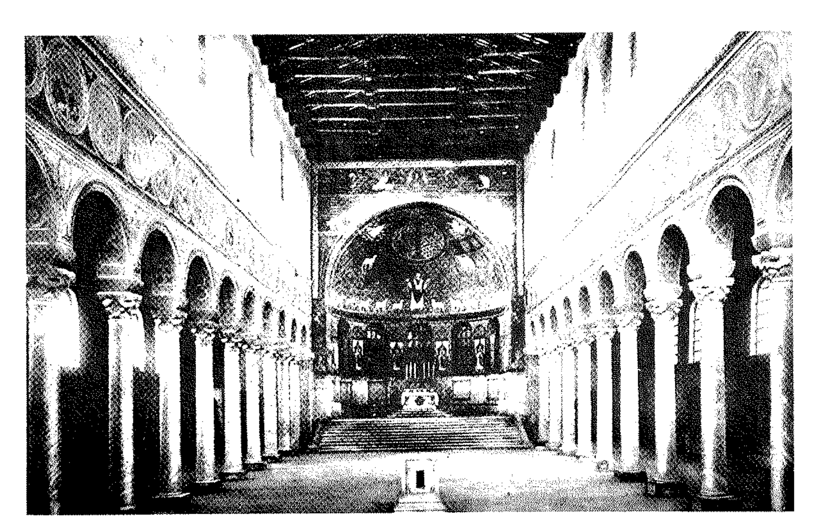
8. Santa Maria Maggiore in Rome. Nave



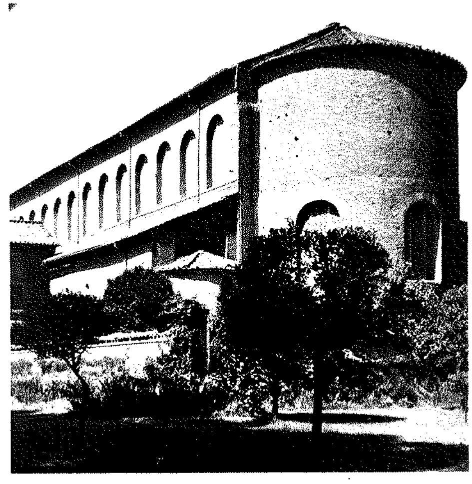
9. Santa Costanza in Rome



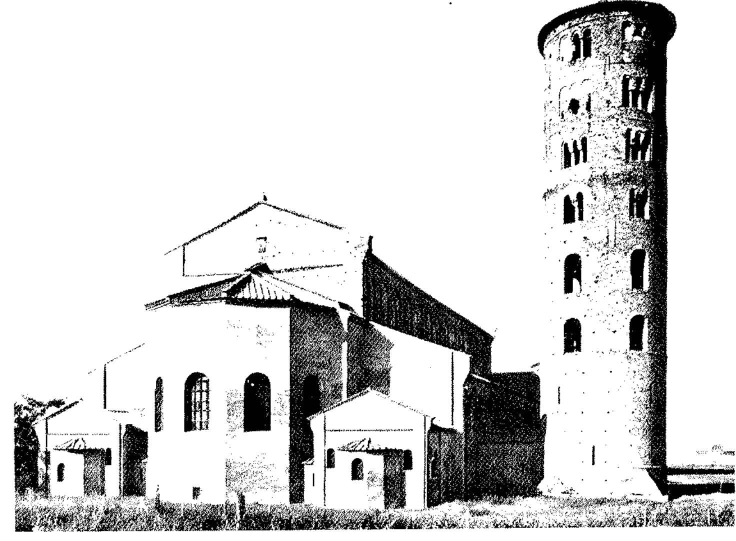
10. San Giovanni Evangelista in Ravenna. Nave



11. San Apollinare in Classe near Ravenna. Nave



12. Santa Sabina in Rome from the SE



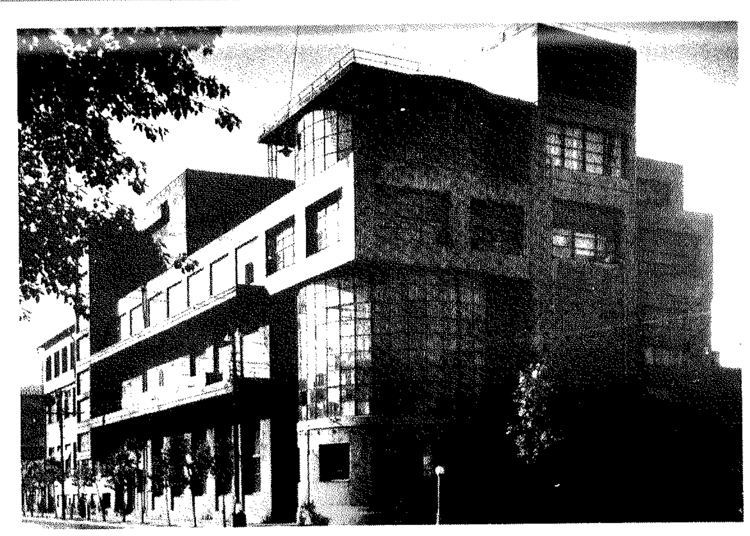
13. San Apollinare in Classe near Ravenna from the NE



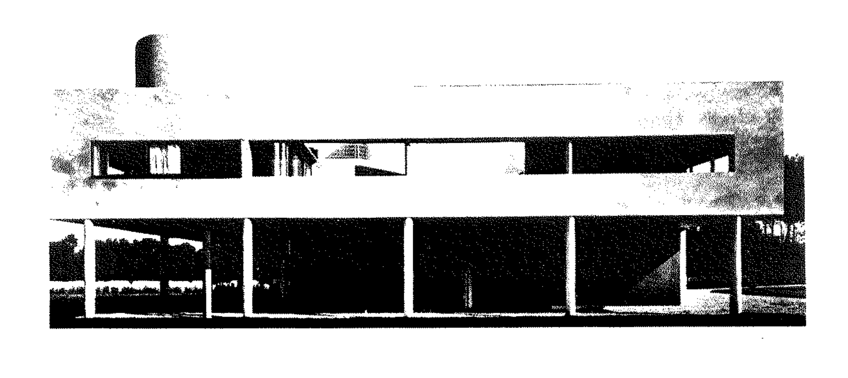
14. Basilica of Maxentius in Rome. Reconstruction View of the Nave (Minoprio)



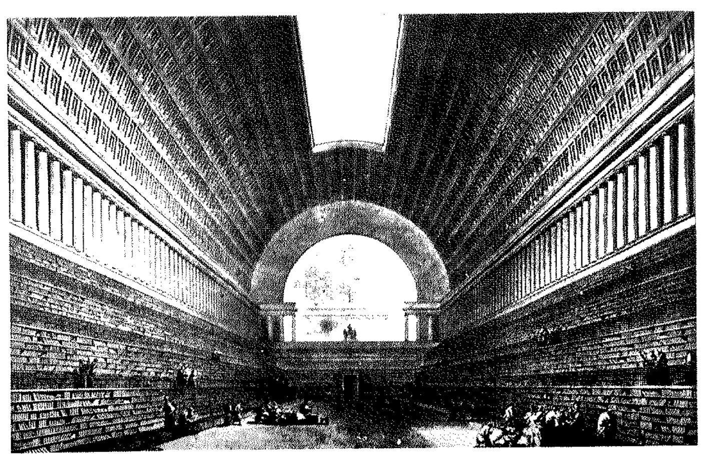
15. Baths of Diocletian in Rome. Facade of the Frigidarium seen from the Pool (Piranesi)



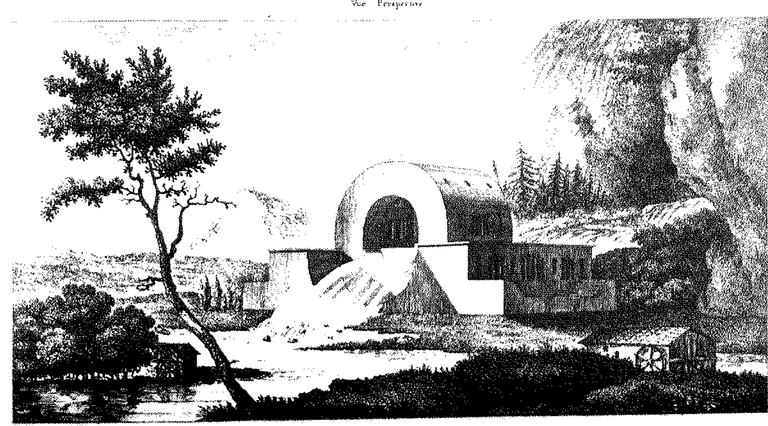
16. Zuyew Club in Moscow by I. P. Golosow. Built 1928



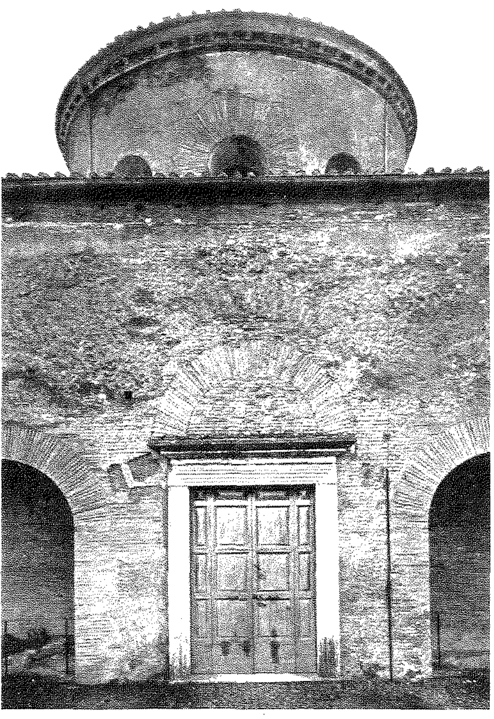
17. Villa Savoye in Poissy near Paris by Le Corbusier. Built 1929—1931



18. Project for the Main Reading Room of the Bibliothèque Nationale in Paris by E.-L. Boulée. About 1785



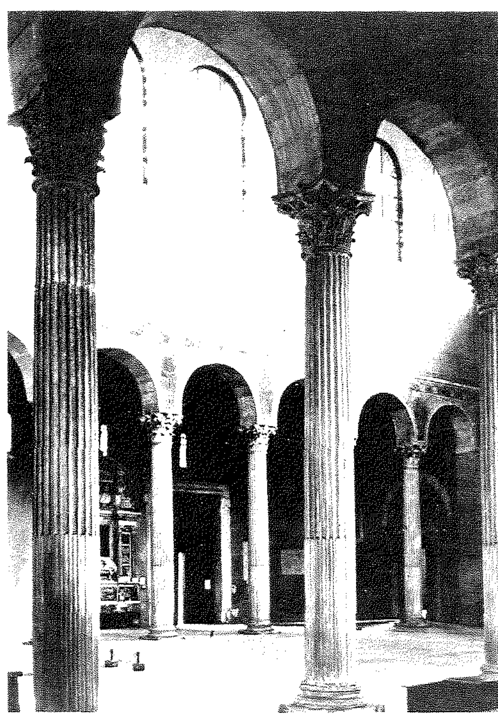
19. Project for the House of the Inspector of Rivers on the Loue by C.-N. Ledoux. First published 1804



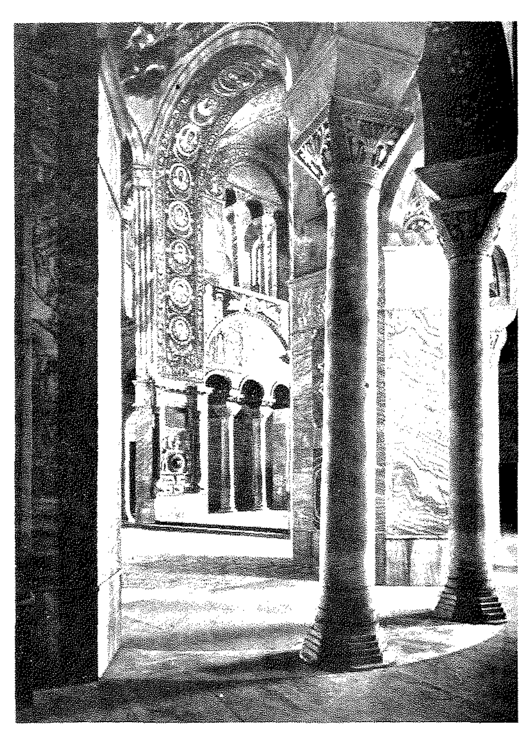
20. Santa Costanza in Rome. Exterior



21. Basilica B in Resafa. View from Side Aisle towards the Nave



22. Santa Sabina in Rome. View from Side Aisle towards the Nave



23. San Vitale in Ravenna. View from Ambulatory towards the Apse

1. A summary will appear in H. BUCHWALD, The Early Christian Basilica EA and Church E. Sardis from Pre-historic to Roman Times. Cambridge, Mass. (in print); a full account will appear in idem, The Churches of Sardis, in the series Archaeological Exploration of Sardis. Cambridge, Mass.; G.M.A. HANFMANN, The Sixteenth Campaign at Sardis (1973). Bulletin of the American Schools of Oriental Research 215 (1974); idem, Restoration and Excavations at Sardis - 1973. Türk Arkeoloji Dergesi, 1975.

2. Particularly M. SCHWARZ, Das Stilprinzip der altchristlichen Architektur. Konstantin der Grosse und seine Zeit, ed. F.J. Dölger, Freiburg i.Br., 1913; S. GUYER, Rom und die altbyzantinischen Architekturformen. Atti del V. Congresso Intern. di Studi Bizantini, 1936; E. KIRSCHBAUM, Der Raumcharakter der altchristlichen Basilika. Rivista di archeologia cristiana 13 (1936).

3. Above all F.W. DEICHMANN, Frühchristliche Kirchen in Rom. Basel 1948, p. 11ff.; idem, S. Agnese fuori le Mura und die byzantinische Frage in der frühchristlichen Architektur Roms. BZ 41 (1941); idem, Wandsysteme. BZ 59 (1966); also H. SEDLMAYR, Spätantike Wandsysteme. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, 1958; C. DELVOYE, Architecture paléobyzantine à Constantinople aux IVe et Ve siècles. 23. Corso di Cultura sull' Arte Ravennate e Bizantina (1976); E.H. SWIFT, The Formation of the Byzantine Style. JÖBG 2 (1952); R. KRAUTHEIMER, The Architecture of Sixtus III: a Fifth-century Renascence? De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky. New York 1961.

4. Particularly F.W. DEICHMANN, Wandsysteme; idem, Basilica, B. RAC I, 1249ff. (1950); J.B. WARD-PERKINS, The Italian Element in Late Roman and Early Medieval Architecture. The Annual Italian Lecture of the British Academy. Proceedings of the British Academy XXXIII (1947); idem, Constantine and the Origins of the Christian Basilica. Papers of the British School at Rome 22 (1954); R. KRAUTHEIMER, Constantine's Church Foundations. Akten des 7. Intern. Kongresses für Christliche Archäologie, 1965; idem, The Constantinian Basilica. DOP 21 (1967); idem, Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth 1975, p. 41 ff.; C. DELVOYE, Recherches récentes sur les origines de la basilique paléochrétienne. Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves 1954-57; N. DUVAL, Les origines de la basilique chrétienne. L'information d'histoire de l'art 1961; J. LASSUS, Sanctuaires chrétiens de Syrie. Paris 1947, p. 45 ff., 101 ff.; E. LANGLOTZ, Der architekturgeschichtliche Ursprung der christlichen Basilika. Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G. 172 (1972) p. 56 ff.; Die Ursprünge der

christlichen Basilika. Kunstchronik 4 (1951) p. 97 ff.; A.K. Orlandos, ΒΑΣΙΛΙΚΗ Athens 1952-57, passim; C. Mango, Architettura Bizantina. Milan 1974, p. 58 ff.; R. GÜNTER, Wand, Fenster und Licht in der trierer Palastaula und in spätantiken Bauten. Herford 1968; all with further references.

5. For instance R. KRAUTHEIMER, Early Christian and Byzantine Architecture.

6. I will dispense with references to individual buildings and authors because the material is well known and descriptions, discussions, and illustrations are readily available in many of the works cited under n. 3 and 4. Because none of the Roman Constantinian basilicas remain in their original state my illustrations include other similar buildings.

7. Cf. DEICHMANN, Wandsysteme, p. 350 f. for notable exceptions. The relief of the pilaster articulation, however, is usually flat and rhetorical in character, and it permits neither the mass nor the structural coherence of the wall to become an important part of the architectural experience. SCHWARZ, Stilprinzip, p. 351 ff. and SEDLMAYR, Spätantike Wandsysteme, passim, discuss wall typologies and confuse them with architectural style, an observation already made by DEICHMANN, ibid. p. 354 f., who traces the first wall to 2. cent. A.D. Roman architectural predecessors.

8. Cf. above, n. 7.

9. DEICHMANN, Frühchristliche Kirchen, p. 21, 44 ff.; idem, Il materiale di spoglio nell' architettura tardoantica. 23. Corso di Cultura sull' Arte Ravennate e Bizantina, 1976.

10. Cf. above, n. 1.

11. A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECCHELLI, La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano. Milan 1951; J.B. WARD-PERKINS, The Italian Element; W.E. KLEINBAUER, 'Aedita in turribus': The Superstructure of the Early Christian Church of S. Lorenzo in Milan. Gesta 15 (1976) with further references.

12. Cf. n. 4, particularly DEICHMANN, Wandsysteme, passim.

13. A. MINOPRIO, A Restoration of the Basilica of Constantine, Rome. Papers of the British School at Rome 12 (1932); J.B. WARD-PERKINS, Architettura Romana. Milan 1978; D.S. ROBERTSON, Greek and Roman Architecture, 2nd ed. Cambridge 1971, p. 261 ff.

14. KIRSCHBAUM, Raumcharakter, p. 272ff. makes a similar comparison in a different context; KRAUTHEIMER, Constantine's Church Foundations, p. 247 ff. takes issue with this comparison. KRAUTHEIMER'S arguments are narrowly functionalistic and seem to automatically rule out other form producing impulses; moreover, he underestimates the technical difficul-

ties involved in the stabilization of a large timber covered basilica, which was made to look simple, but which was not simple statically; numerous obvious possibilities of stabilizing the long, unbraced clerestory walls were avoided for about 200 years only, I believe, for stylistic reasons; he also fails to recognize that vaulting, often at a large scale, created no unusual difficulties for builders in much of the Roman territories in the early 4th century, while timber of adequate size was frequently difficult to obtain; when vaulting was finally more generally used for churches, in some areas in the 6th, in others as late as the 11th century building technology was far less sophisticated.

15. W. GROPIUS, Internationale Architektur. Munich 1925; B. ZEVI, Storia dell' architettura moderna. Turin 1950; H.R. HITCHCOCK, Architecture: 19th and 20th Centuries. Baltimore 1958, p. 349 ff.; U. KULTERMANN, Die Architektur im 20. Jahrhundert. Cologne 1977, among many others, all with further references.

16. E. KAUFMANN, Architecture in the Age of Reason. Cambridge, Mass. 1953; idem, Von Ledoux bis Corbusier. Vienna 1933; idem, Three Revolutionary Architects - Boullee, Ledoux and Lequeu. Transactions of the American Philosophical Society 42 (1952); E. SEKLER, Formalism and the Polemical Use of History. Harvard Architectural Review 1980 for an account of Rationalist 18th century elements in contemporary architecture.

GORDANA CVETKOVIĆ-TOMAŠEVIĆ

TROIS INTERPRÉTATIONS DES MOSAIQUES PALÉOBYZANTINES DE PAVEMENT

Étude comparative

Parmi les interprétations différentes des mosaïques paléobyzantines de pavement qui nous semblent les plus significatives, nous allons examiner ici trois qui sont plus ou moins en relation avec le concept cosmologique de jadis.

Il est connu que les temples des pythagoriciens, les temples du dieu Baal et ceux dédiés au Mitra ont symbolisés le cosmos, le temple juif de Jérusalem aussi[1]. A.Grabar a démontré que c`est le cas également avec le temple chrétien - l`édifice de l`église et ses parties symbolise le cosmos et ses parties[2]. E.Kitzinger a interprété généralement les mosaïques paléobyzantines de pavement comme les "tapis figuratifs", sauf quelques unes qu`il prend pour les pseudoemblèmes et une parmi elles qu`il a interprété, d`après l`inscription, comme symbolisant le monde physique, partie du cosmos chrétien[3]. Il fut donc le premier qui a mis en relation une mosaïque de pavement et la cosmologie. A.Grabar a examiné ensuite une groupe des mosaïques palestiniennes en dépendance de la symbolique cosmique, mais reflété de l`édifice. Enfin, c`est environ 200 mosaïques paléobyzantines de pavement que nous avons interprétés généralement comme l`image symbolique du cosmos, soit intégrale, soit désintégrée. Donc, ces trois interprétations des mêmes mosaïques meritent un examin comparatif.

Les "tapis figuratifs" selon l`interprétation de E.Kitzinger, ne sont que les produits de la désintégration de l`emblème, image mythologique ou de vie qui évoque la réalité et qui, par sa troisième dimension "perce" la surface; en outre, elle est visible d'une côté seulement. Le fait que cette image se trouve sur le pavement a imposé, selon l'avis de E.Kitzinger, l`élimination de la troisième dimension et la dispersion des éléments figuratifs sur toute la surface, pour qu`on puisse marcher sans gêne et la regarder de tous les côtés. Cela s`est passé, à l`opinion de E.K., au IV-V s. par l`intermédiaire du tapis géométrique. Parmi les "tapis figuratifs", E.Kitzinger distingue deux variantes - une à la surface libre et indivise, l'autre dont la surface est divisée par le réseau ou rinceaux de vigne. Pour la première variante, E.K. cite la série des mosaïques "de chasse" pro-

venant d'Antioche,d'Apamée et ailleurs,celles de martirium à Séleucie,nef à Mizis,sanctuaire à Ajas,transept à Tabgha et Grand palais à Constantinople.Pour la seconde variante, il cite les mosaïques dans l'église de la Nativité à Bethléem,Curium à Chypre,narthex à Delfi,Sts Cosme et Damien à Gérasa,basilique à Khaldé,église hors de la porte-Damas de Jérusalem,basilique à Zahrani,nef de la chapelle tombale à Baisan,église de Procope et St George à Gérasa.

Cependant,les exemples de la première variante des "tapis figuratifs" considéré de la part de E.K. comme dissipés sur la surface libre,indivise,ne sont point dissipés.Leurs éléments figuratifs sont nettement organisés en rangs hiérarchiques disposés concentriquement ou parallelement.Les exemples de la seconde variante des "tapis figuratifs" ont réellement leurs éléments figuratifs dissipés en réseau ou rinceaux,seulement ce n'est l'emblème qui se trouve dissipé ici,mais ce sont les figurations de la première variante.

On se demande aussi,pourquoi il fallait transformer l'emblème tridimensionel en "tapis figuratif" bidimensionel,lorsque les mosaïques bidimensionelles ont existées auparavant également,E.K. les cite lui-même.Pourquoi,du reste,E.K.place cette transformation de l'emblème au IV-V s.,lorsque on a marché des centaines des années auparavant sur les pavements "percé" par l'emblème et on l'a regardé d'une côté seulement,pourquoi ce n'est qu'à cette époque que cela est devenu insupportable pour causer la transformation.

Pour arrêter l'extension à l'infini de ces "tapis figuratifs", selon E.K.,leurs éléments figuratifs se polarisent, l'image centrale et larges bordures s'établissent de nouveau et c'est ce pseudo-emblème qu'il trouve alors sur deux mosaïques dans le transept de St Démétrios à Nikopolis et une dans St Jean à Gérasa.Partant de l'inscription sur la mosaïque Nord de Nikopolis qui explique les arbres fruitiers et oiseaux entourés de l'eau et poissons comme la terre entourée de l'océan /fig.1/,E.K. a interprété deux chasseurs--vainqueurs entourés des chasseurs tuants les animaux et de sa côté entouré de l'eau et poissons sur la mosaïque Sud, comme le paradis entouré de l'océan,en identifiant les deux chasseurs avec Enoch et Elie /fig.2/.La terre et le paradis entourés de l'océan désignent ainsi,comme le dit E.K. "le schéma cosmologique du monde physique"[4]. Donc,E.K.voit dans ces deux mosaïques tant les pseudo-emblèmes que la symbo-

lique cosmique.Ce sont,cependant,deux choses différentes.L'image cosmique,sa composition,son iconographie et style dépendent de la structure,du contenu et de la nature abstraite et métaphysique du cosmos imaginé,tandis que l'emblème,image mythologique ou de vie,n'est que simple fragment de la réalité,facilement compréhensible,telles sont aussi sa composition,son iconographie et style.Evidemment,l'emblème n'a rien de commun avec l'image abstraite et symbolique du cosmos.

A.Grabar a examiné une vingtaine des mosaïques de pavement surtout palestiniennes dans la lumière de la symbolique cosmique[5],qu'il voit tant comme reflété de l'édifice,que comme propre à la mosaïque même,quoique ces deux thèses ne s'accordent pas.Partant de la supposition que les parties de l'édifice symbolisent les parties du cosmos,A.Grabar a transmis leur signification également aux mosaïques sur leurs pavements: la signification du premier et suprasensible domaine à la mosaïque qui se trouve dans le sanctuaire,mais seulement sur le champs transversal du chevet devant l'abside,et la signification du monde sensible - de la terre ou de la terre et du ciel - à la mosaïque qui se trouve dans la nef.De plus,A.G.voit "qu'un lien étroit s'établit entre l'emplacement d'une mosaïque de pavement et son sujet iconographique: tels sujets pour le chevet,tels autres pour la nef[6]. Contrairement à cet opinion de A.G.,il n'existe aucun lien entre l'emplacement d'une mosaïque et son sujet iconographique sur les exemples qu'il cite lui-même.On voit les mêmes sujets partout - au chevet,dans la nef et dans les autres endroits de l'église.C'est pourquoi,dans les interprétations de A.Grabar il y a des inconséquences: il attribue aux mosaïques tantôt la symbolique reflété de l'édifice, tantôt il voit cette symbolique comme propre aux mosaïques mêmes,également il attribue aux sujets iconographiques qui sont identiques les significations différentes et à l'envers,aux sujets différents une seule signification.A.Grabar attribue ainsi la signification du premier domaine au sujets iconographiques différentes qui se trouvent au chevet des trois églises dans la ville Nebo[7]: sauf aux images symétriques,aussi aux arbres fruitiers//animaux en paix, à Ajas encore au combat des animaux et aux motifs aquatiques.Il attribue ensuite la signification de la terre aux sujets qui se trouvent dans les nefs des trois églises à la ville Nebo, à Kabr Hiram,chapelle tombale à Beisan et autres qui ont la

vigne "habitée",aussi que dans la chapelle à Jérusalem,la signification de la terre entourée de l'océan à Qasr-el-Lebia,tandis qu'il attribue la signification du monde sensible entier,de la terre et du ciel entourés de l'océan,au sujets qui sont dans St Jean à Gérasa et dans le transept de Nikopolis[8]. Ici aussi,les sujets iconographiques en sont différents - outre les images symétriques,arbres fruitiers, animaux en paix,se trouvent aussi les personnifications de Gée,Orphée-Christ ou berger-musicien,les personnifications de la décoration,construction,renouvelement,des mois et saisons,les oiseaux,fruits,flutistes,moissonneurs,vendangeurs et autres images de la vie quotidienne,la chasse et le combat des animaux,villes et personnifications de la source Castalia et des quatre fleuves du paradis,l'image des eaux,barques sur mer,poissons,pêcheurs.

E.Kitzinger et A.Grabar ont pris pour leur point de départ les sources écrites,tandis que nous avons examiné comparativement le concept cosmologique d'une et les mosaîques mêmes de l'autre part,en essayant de découvrir leurs rapports et relations mutuels[9]. Nous avons pris en considération environ 200 mosaîques de pavement paléobyzantins provenant des Balkans orientaux et de Proche Orient,toutes du V et VI siècle.Selon l'enseignement d'alors,le cosmos est composé de quatre domaines,ces mosaîques sont composées également de quatre groupes des motifs,quatre figurations en effet,chaque parmi elles corresponde à un domaine du cosmos - le dieu,la personnification d'une idée abstraite ou l'image symétrique correspondent au royaume des c[illegible]ux, premier domaine qui est suprasensible,les arbres fruitiers, oiseaux,fleurs,animaux en paix ou les mois et saisons correspondent au paradis ou au ciel,ce sont deux versions du deuxième domaine;la chasse,le combat,les travaux champêtres et autres,de même que les image de vie correspondent à la terre,troisième domaine,et enfin,l'image des eaux et leurs habitants correspondent aux eaux,quatrième et dernier domaine du cosmos.La composition faite des quatre figurations représente le cosmos fait des quatre domaines.Dans une telle composition,les quatre figurations sont rangées soit concentriquement,soit parallelement,soit mélangées,par ordre hiérarchique en allant de la périphérie vers le centre si sont concentriques ou mélangées,et du bas vers le haut si sont parallèles.Selon l'enseignement paîen,le cosmos

est sphérique,les domaines y sont concentriques.Le cosmos chrétien est cubique,les domaines y sont parallèles.Évidemment,la composition des figurations concentriques projette la structure du cosmos sphérique et la composition des figurations parallèles et superposées projette la structure du cosmos cubique.Ainsi,nous avons découvert le microcosme veritable en image.

Parmi 200 mosaîques en examin,20 seulement représentent ce microcosme,tandis que 180 autres n'en sont que les produits de la désintégration de cette image cosmique.

Parmi 20 images cosmiques,8 sont aux figurations concentriques,6 sont mélangées et 6 parallèles.Les concentriques en sont les mosaîques "de chasse" d'Antioche /Worcester,Mégalopsychia,Dumbarton Oaks,Ktisis et Honolulu/ et celles aux thêrmes à Serjila,St Jean à Gérasa et deux mosaîques de Nikopolis /fig.1-3/.Les mélangées se trouvent dans la salle A du monastère à Beisan,dans la villa à Beit Gebrin,chapelle de Jérusalem,narthex à Hérakléa /fig.4/ et narthex à Akrini,aile Sud de la basilique A à Amphipolis. Celles aux figurations parallèles en sont dans St Pierre et Paul à Gérasa,sanctuaire à Ajas /fig.7/,triclinium à Hérakléa/fig.5,6/,deux triclinia et une"comp.dans comp."à Stobi.

Parmi les représentations désintégrées du cosmos,nous distinguons trois aspects essentiels: I- une ou deux figurations se détachent de la composition cosmique et deviennent indépendantes,telles sont 60 mosaîques; II- une figuration faisant cette composition reste unique et indivise,les autres se trouvent morcelées et dispersées en réseau ou rinceaux,sans ordre visible ou alternativement,telles sont 27 mosaîques /fig.8/; III- toutes les figurations de la composition cosmique se trouvent morcelées et dispersées en réseau ou rinceaux,telles sont 93 mosaîques[10].

Aucune parmi ces 200 représentations du cosmos que nous avons considérés,n'est pas sans écarts.Où sont-ils alors les exemples plus exactes ? K.Lehmann a vu la représentation du ciel ou bien de la voûte celeste - the Dome of Heaven - sur les coupoles des mausolées et palais paîens,baptistères et églises paléochrétiens[11]. Nous y avons reconnus également la représentation du cosmos entier,ses quatre ou trois domaines[12]. Donc,c'est de la coupole que cette image du cosmos a été projeté sur le pavement.Nous allons maintenant esquisser l'évolution de l'image cosmique pendant trois

siècles paléochrétiens.

Au IV siècle, c'est la représentation du cosmos entier qui se trouve tant sur les coupoles - au mausolée de Ste Constance /fig.9/ et à Centcelles /fig.10/[13] - que sur les pavements - la série importante de la Grande Bretagne/fig. 11/[14]. Au cours de la première moitié du Vs., les figurations désignants le troisième et quatrième domaine - la chasse, le combat, la pêche - sont éliminées peu à peu des coupoles où il ne reste que les figurations de deux premiers domaines,

qui sont les plus saints /fig.12/. En même temps, de pavement disparaissent tous sujets figuratifs, il ne reste que la décoration aniconique qui régne jusqu'au milieu du V s. On dirait que c'est le temps des grandes purifications. Les motifs profanes, en effet les figurations de la terre et des eaux, banis des coupoles, comme si ont trouvées un "asile" sur les pavements dans la seconde moitié du Vs. C'est à cette époque qu'appartienne la plupart des images cosmiques sur les pavements paléobyzantins. Au VI s., sur les coupoles se trouvent encore les figurations des deux premiers domaines. Un tel état subsiste durant l'entier VI s. et même après, nous le voyons sur les coupoles des églises médiévaux du cercle byzantin /fig.13 - Dečani, Serbie/, tandis que sur les pavements du VI s., prédominent les produits de la désintégration de l'image cosmique. Peut-être, c'est un essai d'amoindrir l'effet provoquant des motifs agressifs et autres sujets proscrits des domaines de la terre et des eaux.

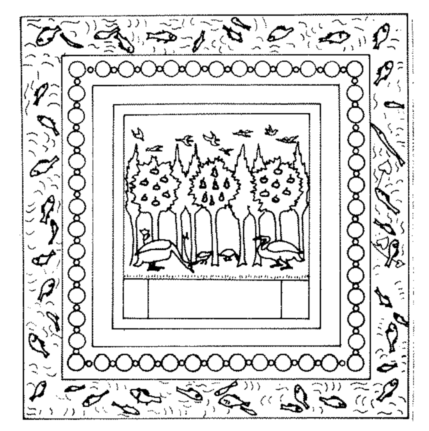
Nous allons maintenant confronter les interprétations différentes que les trois auteurs ont proposés pour trois mosaîques. La mosaîque de Ajas /fig.7/ représente pour E.Kitzinger le "tapis figuratif" dont la surface est libre, indivise /première variante/, c'est a dire, l'emblème dissipé. A.Grabar y voit un domaine du cosmos, premier et suprasensible, désigné par animaux en paix. Nous y voyons le cosmos entier, tous ses quatre domaines, désigné par quatre figurations différentes - l'image symétrique, poissons et plantes aquatiques, la chasse et les animaux en paix - leurs dispositions parallèles projéte la structure du cosmos cubique, mais dans l'ordre dérangé. La mosaîque dans la nef de la chapelle tombale à Beisan représente pour E.Kitzinger le "tapis figuratif" également, mais cette fois sa surface est divisée par les rinceaux de vigne /deuxième variante/. A.Grabar y voit un domaine du cosmos - c'est la terre représentée

par la vigne habitée, bénit de dieu. Nous y voyons les trois premiers domaines du cosmos aux figurations morcelées et éléments dispersés en rinceaux. Pour E.Kitzinger, aussi que pour A.Grabar, deux mosaîques de Nikopolis réunies représentent le monde sensible du cosmos, ses trois domaine/fig. 1,2/ - la terre entourée de l'océan au nord, le paradis ou bien le ciel entouré de l'océan au sud. Pour nous, ces deux mosaîques réunies représentent le cosmos entier, tous ses quatre domaines /fig.3/ - le paradis et les eaux au nord, le royaume des cieux, la terre et les eaux au sud, tandis que leur disposition concentrique projette la structure du cosmos sphérique. Deux chasseurs font part de l'images symétrique.

N O T E S

1. Symbolisme cosmique et monuments religieux I, Paris 1953.
2. A.Grabar, Le tém. ...sur la symb.de l'édifice chrét., Cah. Arch.II /1947/.
3. E.Kitzinger, Mosaics at Nikopolis, DOP 6/1951/ 82-122; idem, Byz.Art in the Making, 88, 90, 112; voir aussi: I.Lavin, The Hunting Mos.of Antioch..., DOP 17 /1963/ 179.
4. E.Kitzinger, Mos. at Nik., 122; id, Mos.Pav.in Gr.East ACIEB VI 1951, 215, 220; idem, Styl.Devel., 349.
5. A.Grabar, Recherches sur les sources juives de l'art paléochr.I, Cah.Arch.XI, 41-71; idem, Rech.II, Cah.Arch.XII, 115; idem, Christian Iconography, Princeton 1968.
6. Idem, Rech.II, 115, n. 1 /116/.
7. Du prêtre Jean, Sts Lot et Procope et de la chapelle de St Georges; Rech.I, 66-68.
8. Rech.II, 117, 119, 135-139, 142, 148.
9. G.Cvetković Tomašević, The Représentation of the Cosmos on the Mosaic Pavement in the Narthex ..., Héraclée III /1967/ 46-61; eadem, Ranovizantijski podni mozaici /Mosaîque paléobyzantines de pavement-MPBP/, Beograd 1978, 55-65; eadem, Mos.paléobyz.de pav. dans l'Illiricum oriental, Rapports au Xe CIAC, Thessalonique 1980, 283-347.
10. Voir MPBP, 21 et s., 69 et s.; Rapports, 309-315.
11. K.Lehmann, The Dome of Heaven, The Art Bulletin 27 /1945/.
12. M.Djurić, Istorija helenske književn., Beograd 1951, 502-6.
13. H.Stern, Les mos.de Ste Constance.., DOP 12, 1958, 159-218; H.Schlunk, Bericht über...Mosaikkupel von Centcelles, ACIAC VIII, 459-476; G.Cvetković Tomašević, Survivances de la représentation du cosmos sphérique sur les coupoles et pavements chrétiens /sous presse/.

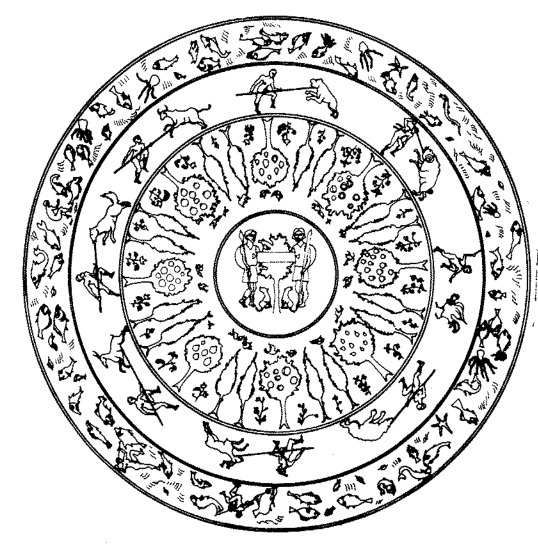
14. Hinton St Mary,Withington,Low Ham /J.D.Smith,Thrée... Scools of Mosaic in Rom.Britain,CMGR I,95-116; M.Grant, The Birth of Western Civilisation,London 1964,fig.11.



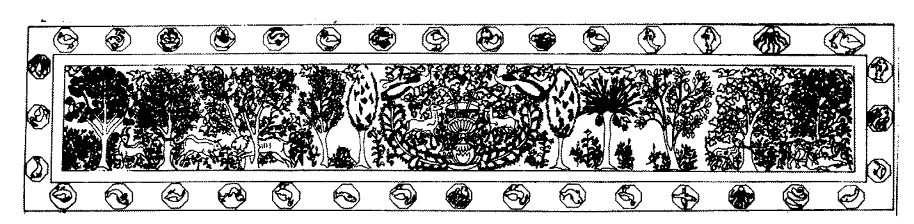
1.Nikopolis,St Démétrios, transept,aile Nord



2.Nikopolis,St Démétrios, transept,aile Sud

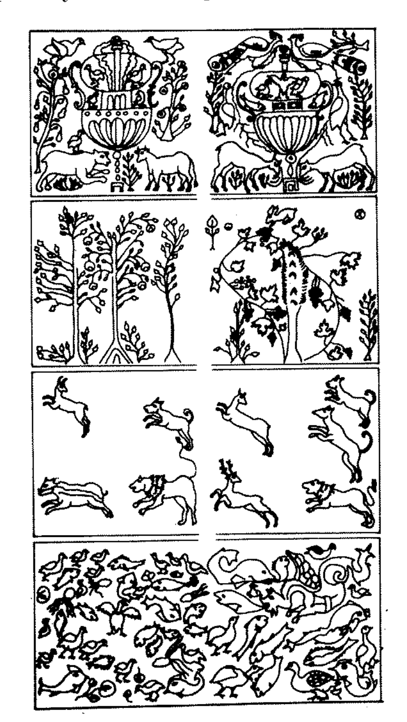


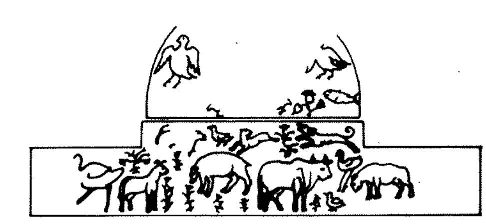
3. Recomposition de deux mosaîques,fig.1,2

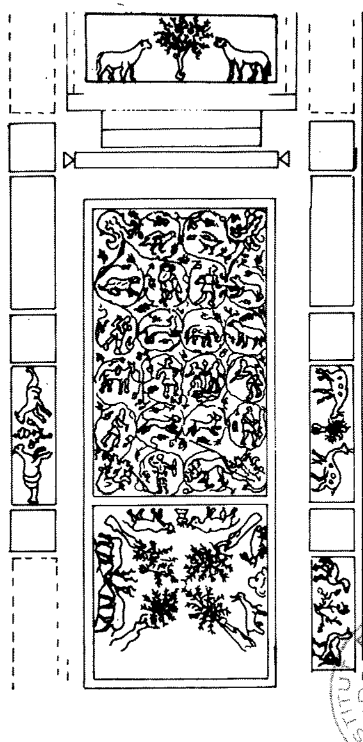


4. Héraklća,grande basilique,narthex









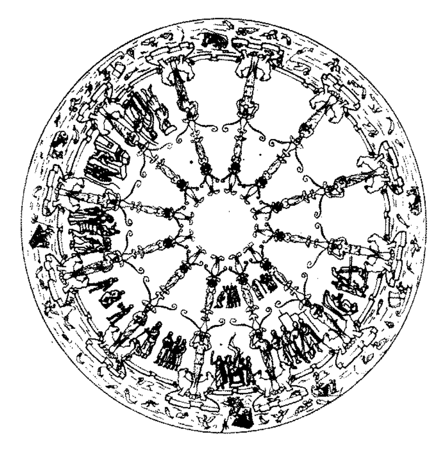
5.Héraklća,monastère,triclinium

6.Triclinium fig.5,écarts éliminés

7.Ajas,sanctuaire

8.Ville Nebo,Sts Lot et Procope

INSTITUT FÜR BYZANTINISTIK UND NEOGRÄZISTIK Universität Wien

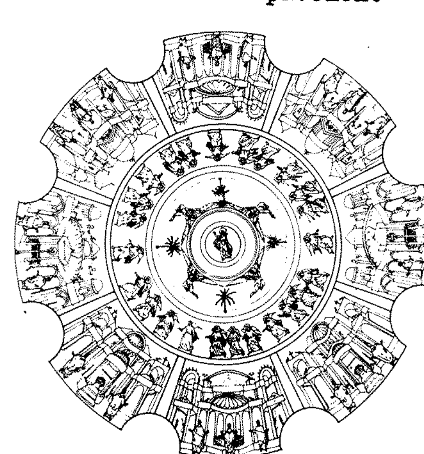


9.Ste Constance,mausolée, coupole

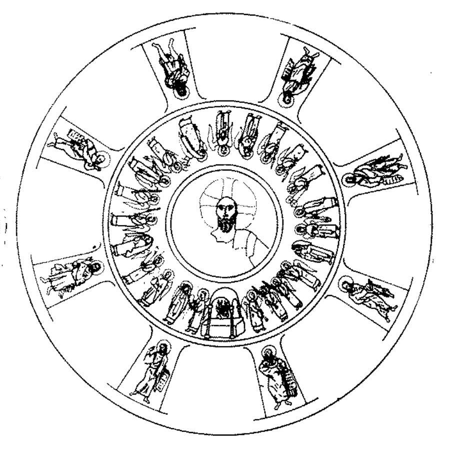
10.Centcelles,mausolée, coupole



11.Grande Bretagne,Hinton St Mary, pavement



12.Thessalonique,St Georges, coupole



13.Serbie,église de Dečani, coupole

GUNILLA ÅKERSTRÖM-HOUGEN

TRADITION AND DIVERSITY OF STYLE. EXPERIENCES FROM A COMPLEX OF FLOOR MOSAICS OF THE EARLY 6TH CENTURY AD

With one plate

As is well known style and dating in Late Antique and Early Byzantine works of art often are complicated matters. A "Classical" style may live on retarded; it may also be revived in later periods; an old figure type may turn up in a later context etc. Sometimes, therefore, Old and New may appear together. This kind of problem is well known from the realm of Late Antique and Byzantine book illumination, a field where we are greatly indebted to Professor Kurt Weitzmann for numerous fundamental works. I shall approach here, in all modesty, another field, where we often meet with similar problems, viz. the Early Byzantine floor mosaics.

A few years ago I had the opportunity to work on, and publish, a large complex of floor mosaics which turned out to be very rewarding for a study of problems of style and tradition*. This complex of floor mosaics once adorned a villa, or what is left of it, belonging to some local magistrate in the town of Argos in southern Greece, a corner of the Byzantine empire, a site not far off from Corinth and the Justinian Wall built against the invaders from the North. We find a lavishly decorated villa, where figured polychrome mosaics brighten the floors of the long shady porticoes and the beautiful triclinium. The different parts of the decoration are laid at the same time, covering a surface of no less than 125 m^2; they are well preserved and datable to the early 6th century A.D. We shall not deal with the rich ornamental framing of the panels; instead we shall consider some of the figural motifs from the Calendar of the Twelve Months, from the Hunting scenes and from the Dionysiac thiasos of the Triclinium (figs. 1-3).

The young men personifying the Labours of the Months carry their tools and symbols representing the different seasons (fig. 1). But they are not at work. They are standing frontally like actors on a stage forming a sequence of "tableaux vivants". Formally, they signify the beginning of a process of linear abstraction. Yet, at the same time they display by their S-like swaying curve of the body something like a retarded surviving extravagant Lysippean stance.

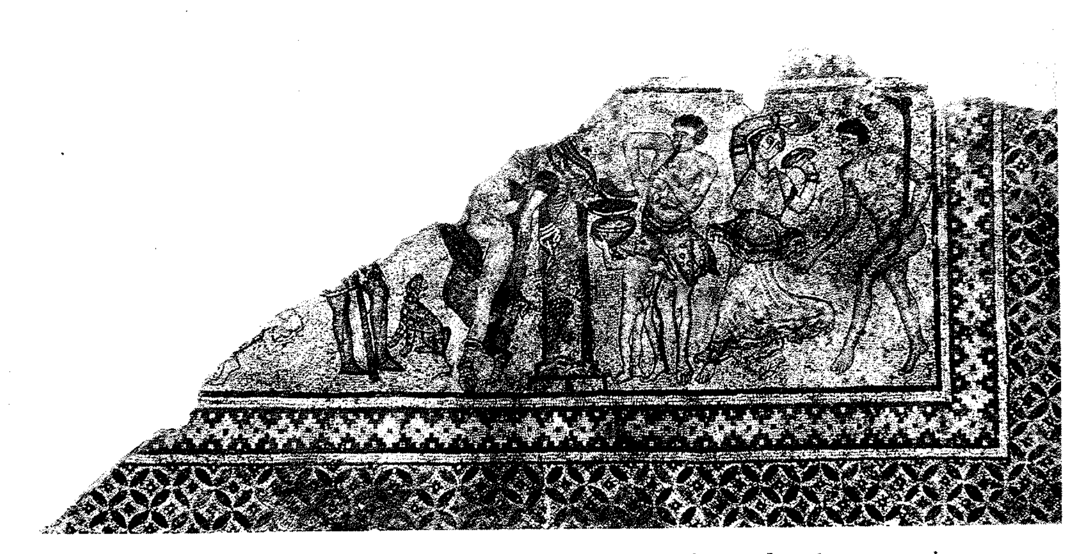
In the Hunting scenes the artist - contrary to what is the case with the statuary figures of the Months - marks the narrative character of the representation by reducing the volume of the panel frames in order not to break too much the flow of the successive events. Most interesting in the series of panels is the one showing the moment of setting out (fig. 2). In the middle the master of the house, to the left his aide-de-camp adjusting his boot, to the right the powerful bird of prey accompanied on the ground by a dog. The master is turned towards the spectator in a conspicuous way dominating the panel. The flanking figures, the aide-de-camp on the one side, bird and dog on the other, are slightly set aside but both turned towards the master in the centre. In a most remarkable way the artist succeeds, in this series of an almost Hellenistic liveliness, to set off this panel clearly marking the eagerness for setting out and at the same time the respect duly paid to the master of the party. The group reflects a type of composition well known from Late Roman Triumphal art, where a magistrate or the Emperor himself is represented in the centre flanked by attending figures.

The decorative panel of the Triclinium, Dionysos and his followers, is an old well known motif. Dionysos in the centre should be meant surrounded by his followers (fig. 3). Here the group is flattened and straightened out towards the spectator, a composition - like the Master panel of the Hunting scenes - well known from Roman Imperial art (e.g. the Arch of Constantine), the god duly placed in the centre. In the Vergilius Vaticanus manuscript (Cod.Vat.lat.3225, f. 234f.) there is a similar scene with Jupiter in the centre accompanied by other gods. But whereas in this composition all figures are flattened out and placed, as it were, on stage, in our Dionysiac scene at Argos the god himself suddenly appears in full plastic rounding. It is the well known much favoured type of the late 4th century B.C., the so-called "Praxitelan" Resting Satyr. This is a good example of the combination of Old and New.

The importance of the Argos mosaics is the considerable size of the monument, the variety of motifs and the excellent state of preservation. And no less this ensemble is much of a model in showing how skilled the artists were in using, in







Figs.1-3: From the Argos Mosaics. 1. The Calendar Mosaic. May-June panel. 2.The Hunting scenes. Falconer and his aide-de-camp setting out. 3.The Triclinium. Dionysiac Thiasos.

one and the same monument, different traditions, the one beside the other. And this, of course, may easily create confusion, when it comes to the matter of style and dating also in this class of monuments.

---

* Gunilla Åkerström-Hougen, The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography. Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, Series in 4°, vol. XXIII, Text and Plates. Stockholm, 1974.

ELSIE MATHIOPOULOS-TORNARITOS

ZUR TECHNIK DER HAGIA EUDOKIA AUS DEM LIPS-KLOSTER (FENERE ISA CAMII)

Mit vier Tafeln

Die Marmorplatte mit der Darstellung der Heiligen Eudokia in Einlegearbeit im Archäologischen Museum von Istanbul (Inv.Nr. 4309) ist der einzige Fund der Ausgrabungen von 1928/29 und 1963/64 in Fenere Isa[1], der uns eine gut erhaltene Ikone überliefert; sie ist das repräsentativste Beispiel aller dort gefundenen, kleineren oder größeren Fragmente von Marmorintarsien.

Die Figur der Eudokia, aus verschiedenen, regelmäßig geschnittenen Marmorteilen, Pasten, Steinen und Glas zusammengesetzt, ist ganz eingelegt in eine rechteckige, leicht konkave Platte aus weißem Marmor[2], mit der sie eine Fläche bildet. Eine gleiche oder ähnliche Technik weisen eine Reihe von anderen Ikonen aus demselben Fund auf, von denen hier nur eine gezeigt, nur wenige etwas ausführlicher angesprochen werden sollen. Am nächsten steht der Eudokiaplatte in der Aushöhlungstechnik die Ikone mit der Inschrift IC XC und dem Bild des Oberkörpers Christi[3] (Taf. II,1); sie ist jedoch ohne Rand und mit nur 23 cm schmaler als die Eudokiaplatte. Nimmt man allerdings einen extra ausgehöhlten Rand von 2,5 cm Breite auf jeder Seite an, dann stimmt die Breite beider Platten überein.

Die Heilige, Gemahlin des Kaisers Theodosius II. (408-450) und als Tochter eines Athener Philosophen selbst eine heidnische Dichterin - bekannt unter dem Namen Athenais[4] -, wird hier als Orantin und Kaiserin in vollem Ornat dargestellt. Diese beschriftete Marmorikone ist die erste und zugleich wohl auch die letzte bedeutende Ikone, die wir von dieser Kaiserin und Heiligen überhaupt kennen. Frühere und spätere Darstellungen von Kaiserinnen mit dem gleichen Namen, der Gemahlin Romanos' II. oder Romanos' IV., die Eudokia Makrembolitissa oder die Eudokia Ingerina, als Elfenbeinrelief oder als Miniatur gehen augenfällig wie die Ikone aus Fenere Isa auf ein gemeinsames Vorbild aus der 1.

Hälfte des 5. Jh. zurück - also aus der Zeit, in der die erste Kirche des St. Polyeuktos gebaut worden ist und in der dort wie anderswo das ursprüngliche, später hochstilisierte Bild dieser Frau als Kaiserin entstanden sein muß.

Die Ikone der Eudokia wirkt eindrucksvoll in ihrer noch sehr gut erhaltenen, leuchtenden Farbigkeit mit dem dunklen Rotbraun des Gewandes, den smaragdgrünen und ziegelroten Ornamentbordüren und Steinen, mit dem Gelbbraun für den Nimbus und den rosafarbenen Teilen für das Inkarnat. Sie erinnert mit ihrer flächigen unkörperlichen Wiedergabe und den einfachen Ausdrucksmitteln mehr an kaiserliche Darstellungen in Handschriften und Mosaiken als auf den plastischer gestalteten Elfenbeinreliefs der Romanosgruppe.

Gemeint ist hier vor allem das Bild der Eudokia Ingerina auf fol. B des Parisinus Gr. 510, sicher datierbar in die **Zeit kurz vor dem** Tod Basilius' I. 886[5]; diese Eudokia Augusta und " φωσφόρος "[6] stimmt mit der Heiligen der Ikonen überein in der ähnlichen Frontalität ihrer Darstellung, in den figürlichen Proportionen und in der unplastischen Wiedergabe von Steh- und Spielbein, fast nur noch durch den Gewänderrand angedeutet. Abweichungen und Unterschiede in der Darstellung finden sich jedoch bei parallelen Mosaikherrscherbildern, am deutlichsten bei Elfenbein- oder Metallreliefs mit Kaiserfiguren der Makedonenrenaissance, mit denen sie allerdings wichtige Gewanddetails wie das Thorakion mit zweireihigem Zierat, die kragenartige Abrundung des Gewandes, die Kronenform und die einreihige perpendulia gemeinsam hat.

Als Beispiel hierfür läßt sich das Bildnis Konstantins VII., des **Enkels** der Eudokia Ingerina, auf dem Elfenbeintriptychon des Porphyrogenitus (913-959) in Dumbarton Oaks[7] heranziehen. Wie hier Konstantin VII. eher als Konstantin der Große[8] dargestellt wird, so ließ sich die Eudokia Augusta der Pariser Handschrift als die erste Kaiserin Eudokia und Heilige identifizieren.

Eben diese Auffassung ist in Bezug auf das archaisierende Vorbild auch bei der Ikone unserer Eudokia übernommen worden, ohne daß wir die Gründe dafür genau kennen. Besonders deutlich stimmt die Form der Kronen in Paris und Fenere Isa überein, die noch tief der älteren Tradition der flacheren

Kronenkranzform verhaftet ist, wie wir sie von dem justinianischen Theodora-Mosaik in Ravenna oder der Madonna della Clemenza in Santa Maria in Trastevere (705-707)[9] (hier zusätzlich verblüffende Ähnlichkeiten in der Gestaltung des Maniakions, der kragenartigen Dekoration um den Hals, und der segmenta am Oberarm!) her kennen. Die Kronenformen aus dem späteren Byzanz werden immer höher, wie an den spätbyzantinischen Mosaikdarstellungen etwa der Zoe auf der Südempore (1028-50) oder der Kaiserin Eirene (1120) an der Ostwand der Südempore der Sophienkirche zu erkennen ist.

Eine entsprechende Krone zeigt wiederum das Alexandermosaik in der Nordempore der Hagia Sophia[10] (um 912; Taf. I,2), dessen großzügige und großflächige Darstellung in starker Frontalität die gepflegte und sorgfältige (fast) Kleinkunst der Eudokia natürlich deutlich übertrifft . . Ihre Entstehungszeit dürfte jedoch in der unmittelbaren Nähe der des Alexandermosaiks liegen.[11]

Auch bei der Betrachtung des Stils der kaiserlichen Gewänder lassen sich abgesehen von Gattungsunterschieden weitere klare, sachliche und stilistische Unterscheidungsmerkmale zwischen der Eudokia des Lipsklosters und dem Romanoselfenbein im Cabinet des Medailles[12] sowie dem Reliquiar des Heiligen Demetrius im Kreml[13] erkennen. Bei dem ersten Relief sind der stilistische Fortschritt und der zeitliche Abstand bei der Wiedergabe der Faltengebung der Gewänder so offensichtlich wie nirgendwo sonst.

Andere Datierungsvorschläge in eine spätere Zeit als in die erste Hälfte des 10. Jh. sind deshalb nicht überzeugend, allein die Buchstabenform der Inschrift ist typisch für dieses 10. Jahrhundert. Nicht mit letzter Sicherheit läßt sich allerdings sagen, ob auch die gesamte Intarsiendekoration der Kirche, zu der die dort befestigte Ikone gehörte, zu der gleichen Zeit entstanden ist, in der die Kirche eingeweiht wurde - nach Jenkins um 907.[14]

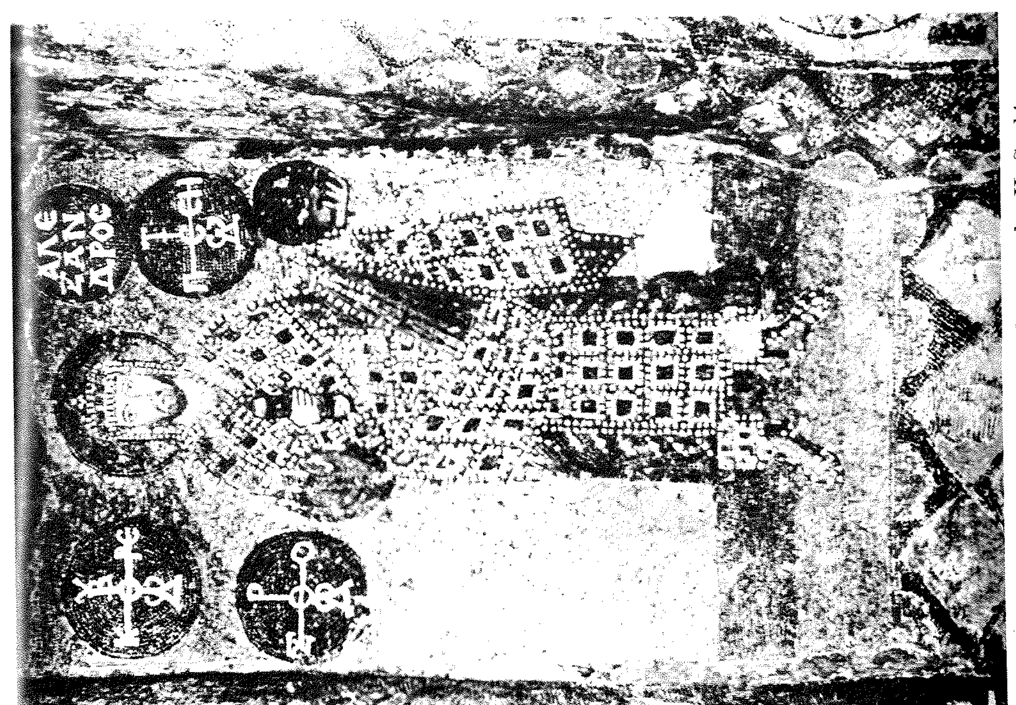
Die in Hoch- und Flachrelief, zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Techniken ausgeführte architektonische und plastische Ausschmückung des gesamten Klosterkomplexes in Fenere Isa bietet mit Sicherheit eine Fülle schwieriger Probleme. Doch alle bisher erschienenen Arbeiten über die plastischen Dekorationen des Lipsklosters lassen eine ein-

Deesisfiguren herabgesetzt wird: die kleinasiatischen Ikonen haben andere einfache Vorbilder als die Monumente des Lipsklosters, die eine stark eklektische und besonders qualitätvolle Richtung dieser Gattung vertreten.

Die Marmorikonen in Fenere Isa trennen von allen anderen des 10. Jh. - ebenso von den architektonischen Intarsienfragmenten, die die Rotonda in Preslava schmückten[20] - vor allem aber ihr in unterschiedlich starkem Maße erkennbarer, geschlossener Entwurf und die dann erreichte Einheitlichkeit der Darstellung. Trotz allen für das 10. Jh. ungewöhnlichen Reichtums des ganzen plastischen Dekors und trotz aller ausführlich angesprochenen Unterschiedlichkeit der Einlegereliefs: ihre verbindliche, stilistische Geschlossenheit bleibt unbestritten. Einzelne Differenzierungen in den Details innerhalb kleinerer Reliefgruppierungen sind den verschiedenen Werkstätten, Meistern und ihrer Individualität zuzuschreiben.

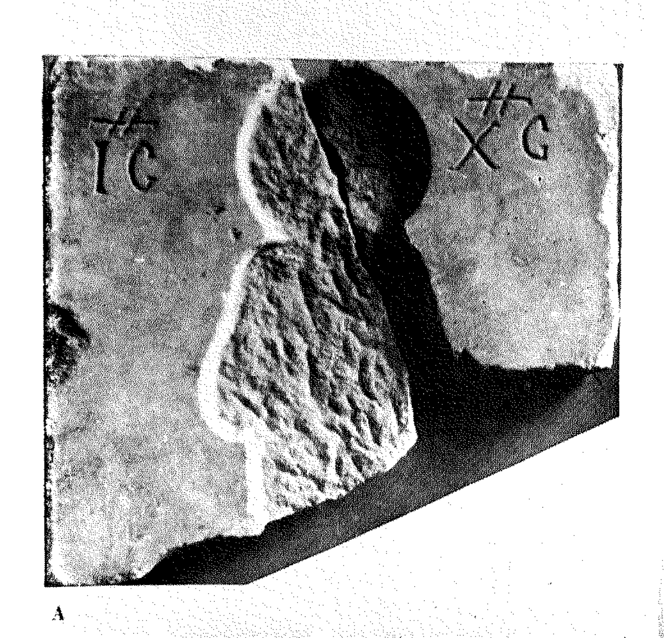
Die "Ästhetik", die die Dekorationskonzeptionen der Architekten des Klosterkomplexes bestimmt hat, hat A. Grabar als "retour" und "renaissance" älterer Kunstrichtungen charakterisiert; die Vorbilder zu diesen Entwürfen suchte er mit Recht bei von der kaiserlichen Familie oder höfischen Kreisen gestifteten Kirchenbauten Konstantinopels aus dem 5. und 6. Jh..[21] Aus dieser Zeit aber, gerade aus dem 6. Jh. mit seinen Prachtbauten in den Metropolen und dem gestalterischen Höhepunkt der Marmorintarsien (z.B. in der Hagia Sophia), sind uns keine Ikonen oder Menschendarstellungen erhalten. Die wenigen, bereits aufgeführten Ausnahmen aus Zypern und Mailand[22] bestätigen nur die Existenz frühbyzantinischer Menschendarstellungen in dieser Technik im Westen wie im Osten. Darüberhinaus gibt es meines Wissens keine sicheren Beschreibungen oder ausdrücklichen Erwähnungen einer Ekphrasis oder Inschrift eines Monuments, die Ikonen oder christliche Menschengestalten in Einlegearbeit nennen.

Andrerseits sind aus der spätantiken, heidnischen Welt zahlreiche Beispiele menschlicher Darstellungen in allen Varianten dieser Technik bekannt, so z.B. die Glasintarsie aus Antinoe in Ägypten aus dem 5. Jh.; die anscheinend noch etwas früher nach Korinth importierten, fast lebensgroßen

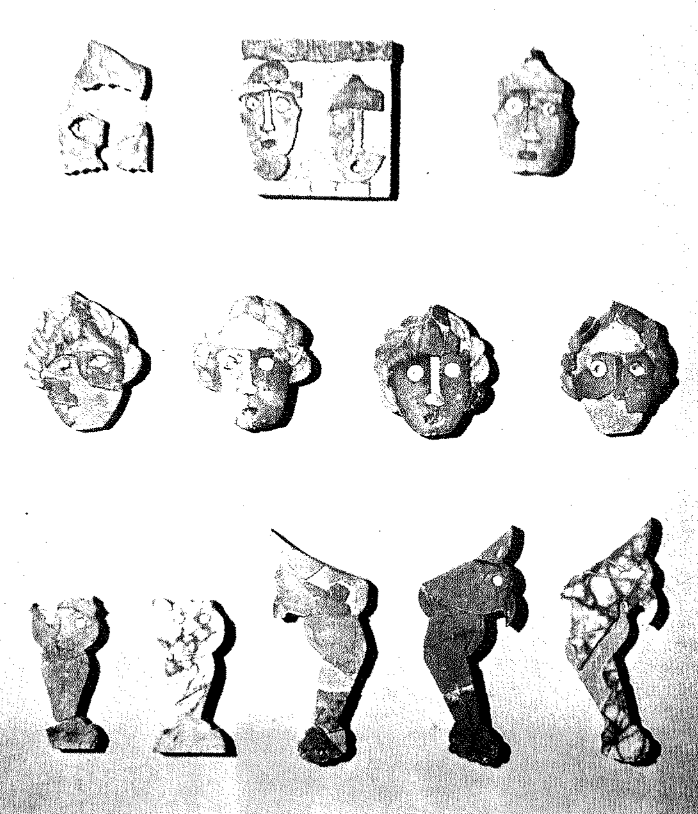


I 2. Alexandermosaik, Nordempore der H. Sophia


I 1. Beschriftete Ikone der hl. Eudokia, Lipskloster



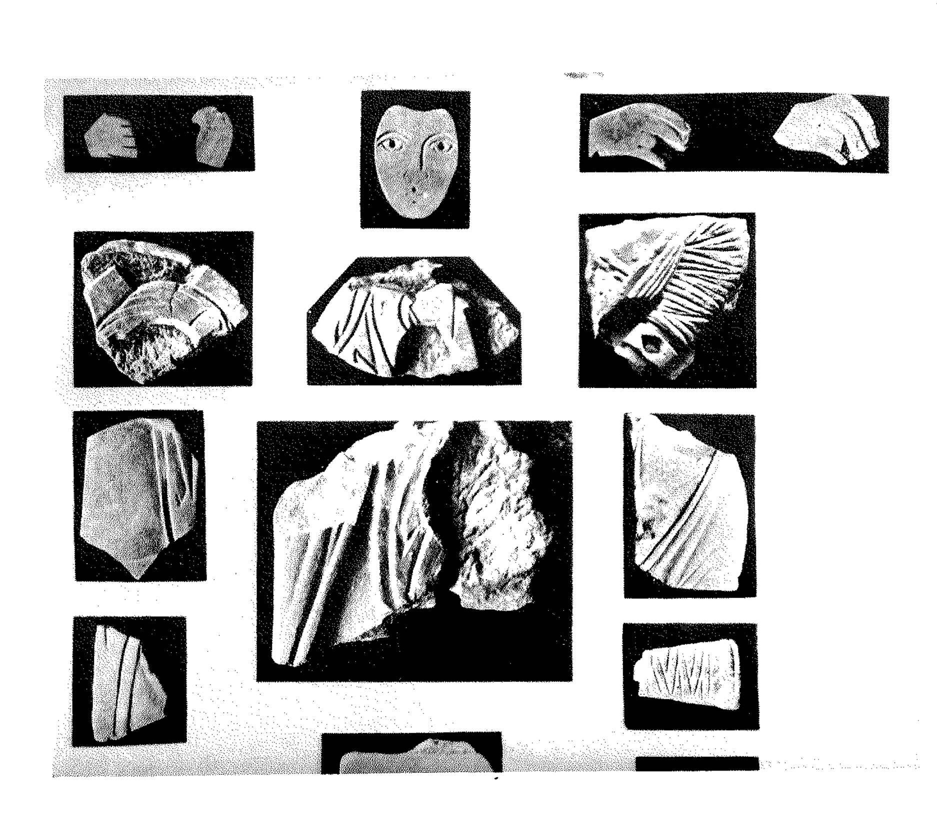
II 1. Beschriftete Christusikone, Lipskloster



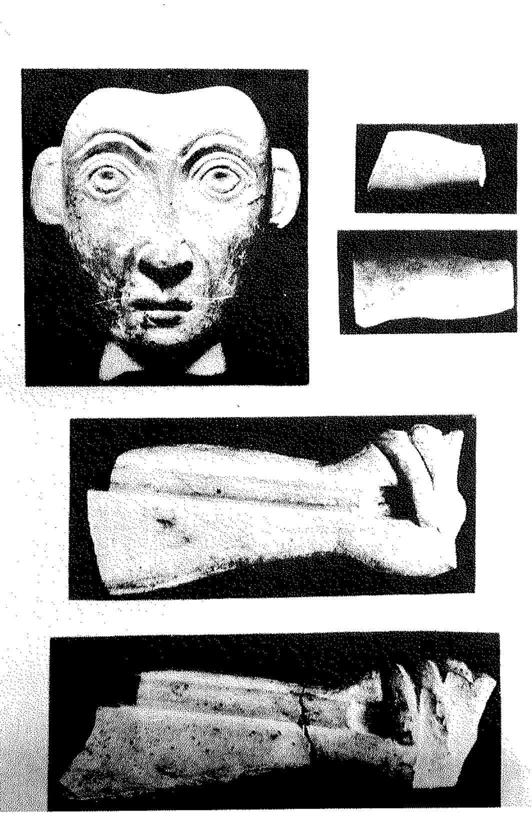
II 2. Krustenköpfe aus der Aula vor der Porta Marina, Ostia



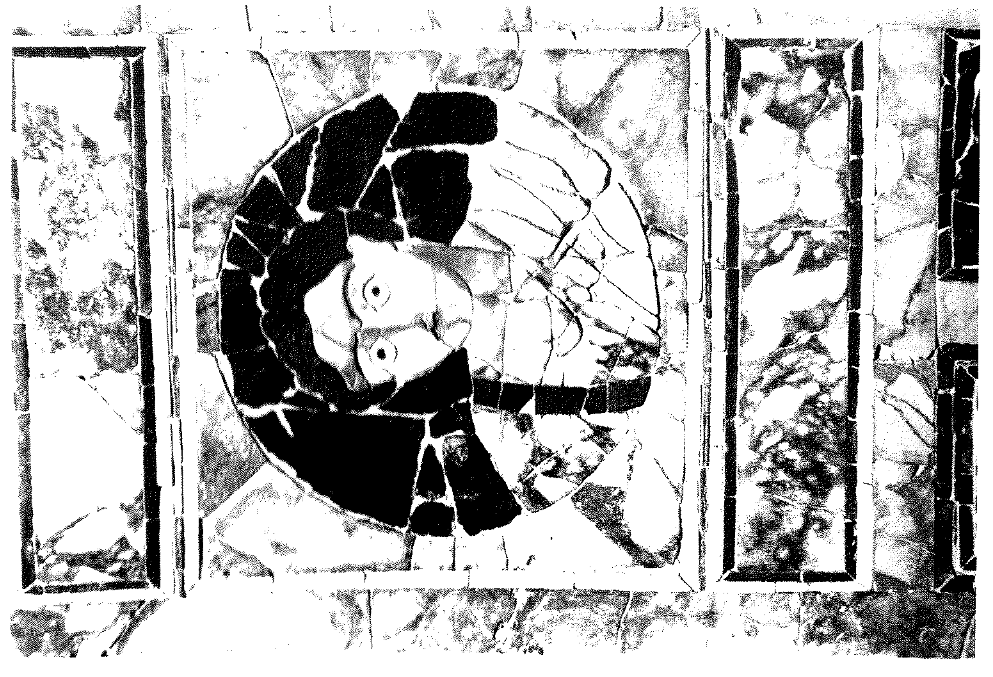
II 3. Segnender Heiliger aus Pegeia, Westzypern



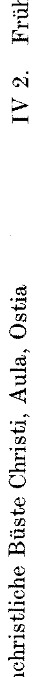
III 1. Krustenfragmente, Lipskloster



III 2. Relieffragmente einer Marmorikone



IV 2. Frühchristliche Büste eines jungen Mannes, Ostia



IV 1. Frühchristliche Büste Christi, Aula, Ostia

Philosophengestalten und andere zahlreiche Fragmente aus Cenchreae waren zur Ausschmückung einer neoplatonischen Schule bestimmt.

In eine neopythagoreische Schule gehört die wohl reichste und interessanteste, bisher bekannte opus-sectile-Dekoration aus der heidnischen Spätantike, die in der Basilika des Giunio Basso auf dem Esquilin gefunden worden ist.[23)]

Den (soweit wir bis jetzt wissen) entscheidenden Übergang zu christlichen und Ikonen-Darstellungen markiert die eingerahmte Christusbüste in opus-sectile-Technik in der Dekoration einer Aula mit Exedra in Ostia außerhalb der Porta Marina.[24)] Die Bedeutung dieser von Becatti in das ausgehende 4. Jh. datierten, gut erhaltenen Wanddekoration nicht nur für die opus-sectile-Technik ist augenfällig: Sie könnte uns trotz der großen zeitlichen Entfernung verhelfen zu einer konkreten Vorstellung und Rekonstruktion einer Wanddekoration mit rechteckigen und medaillonartigen Ikonen in der Nordkirche oder in den oberen Kapellen des Lipsklosters, wenn wir mit Mango eher an eine Verwendung dieser Ikonen an den Kirchenwänden als als Ikonostasbestandteile glauben.

Die Büste Christi (Taf. IV,1) und die eines jungen Mannes (vielleicht einer seiner Jünger; Taf. IV,2), beide nicht an zentraler Stelle plaziert, beherrschen trotzdem die Komposition, die zudem mit geometrischen (vor allem Rhomben) und anderen heidnischen Motiven, Raubtieren und Pflanzenranken gestaltet ist. Die eine Büste ist fast quadratisch, die andere rund wie ein großes Medaillon. Die schlicht nur aus Marmorstücken und ein wenig Paste zusammengesetzten Darstellungen dieser beiden Büsten belegen die hohe Qualität der Werkstattarbeit an dieser großen Dekorationswand, während die kleineren Krusten für die Ausschmückung der Exedra in ihrer Einfachheit an die zeitlich späteren Krusten in den Darstellungen des Heiligen von Pegeia (6. Jh.) und des Gesichts der Eudokia erinnern.

Von großer Bedeutung ist in Ostia die räumliche Gestaltung in ihrer Gesamtheit, die die der Basilika des Giunio Basso deutlich übertrifft; ein weiteres Stilelement, die Verwendung von Friesen mit weniger geometrischen, mehr rankenden, pflanzenartigen und Vögel-Motiven[25)] erinnert an ähnliche, einfachere und stark stilisierte Friese in frühbyzantini-

schen und justinianischen Kirchen Konstantinopels, z.B. in der Sophienkirche oder in der Kirche des Heiligen Polyeuktos.[26]

Die Beschreibung von Teilen der Ekphrasis dieser Polyeuktoskirche in der Anthologia Palatina (I,10,60-63) weist mit großer Wahrscheinlichkeit auf ähnliche Motive in Einlegetechnik hin. Der Ausdruck ἔτι βένθεσι πέτρης ist am besten mit "tief innen im Marmor" zu übersetzen.[27] Er könnte sich so auf Marmorintarsien beziehen.

Diese Polyeuktoskirche (512-527) wird außer in der Anthologia Palatina, in der über die Stifterin Anicia Juliana und ihr "in wenigen Jahren" vollendetes Werk berichtet wird (I, 10,46 f.; in einem späteren Scholion findet sich die Bauzeitangabe drei Jahre), auch in der Patria Konstantinoupoleos[28] erwähnt, wo eine längere Bauzeit angegeben ist: "Sie baute diese in viereinhalb Jahren, aber die Handwerker kamen aus Rom." Eine verhältnismäßig kurze Bauzeit - seien es nun drei oder vier Jahre - kann also als gesichert gelten.

Interessanter aber ist hier nur die Nachricht, daß Fachkräfte aus Rom am Bau beteiligt waren. Denn es ist davon auszugehen, daß es vor allem Spezialisten für Bau- und Dekorationsarbeiten waren, die noch im früheren 6. Jh. nach Konstantinopel gekommen sind, wie es uns die zwischen 989 und 1006 erstellte Fassung der Patria nur vage andeutet. Neben literarischen Quellen und Inschriften[29] beweist eine unbeschriftete, bisher nur schlecht publizierte Grabstele des 4. Jh. (früher im Museo Kircheriano, heute im Museo Nat. Romano[30]) unmißverständlich, daß es solche Marmorspezialisten (marmorarius oder marmararius, μαρμάριος oder μαρμαρᾶς auch im Osten genannt) seit der Spätantike bis zum Ende der mittelbyzantinischen Zeit tatsächlich gegeben hat. Die hier eingeritzte, einfache Darstellung des verstorbenen Handwerkers vor seinem cavalletto zeigt ganz deutlich, daß es sich bei dem Verstorbenen um einen Spezialisten für die Technik des Opus sectile gehandelt hat.

In der Mitte der Entwurfsskizze dieses Handwerkers findet sich ein überdimensionaler, eingelegter Rhombus - eben genau die geometrische Figur, die zu Recht oder Unrecht mit der gesamten Technik des Opus sectile, der scutula-scutulatum[31] identifiziert worden ist. Auf jeden Fall bildet sie

immer wieder ein wesentliches Element dieser Dekorationsart, und dies nicht nur in Ostia und bei der Eudokia des Lipsklosters.

Das Vorkommen dieser scutula (in der graezisierten Fassung σκούτλα) in kleinasiatischen Inschriften zwischen dem 1. und 6. Jh. und der σκουτλάριοι, die aufgrund der forcierten Baupolitik der frühbyzantinischen Kaiser in den Osten übersiedelten[32], läßt die Annahme zu, daß sie diese Technik in ihrer spätantiken und monumentalen Form in der Zeit zwischen Konstantin und Theodosius aus dem Westen nach Konstantinopel mitbrachten. Die Bedeutung der Blütezeit der Intarsienwanddekoration im Rom des 4. Jh. und ihrer Übergangsfunktion in der Aula in Ostia für die Ausbildung einer Dekorationsordnung in den großen Metropolen Konstantinopels und der übrigen frühchristlichen Welt des 4. - 6. Jh. soll hervorgehoben werden - und dies unabhängig von Fragen nach ihrer Entstehung oder frühen heidnischen Entwicklungsphasen dieser Gattung.

In der praktisch letzten bedeutenden Phase dieser Technik, deren Wurzeln in nachikonomachischen Tendenzen zu suchen sind und deren Blüte in Fenere Isa auf das beginnende 10. Jh. zu fixieren ist, gibt es natürlich nicht mehr den Begriff scutula als Terminus technicus aus der Spätantike, sondern in mehreren Quellen, vor allem bei Konstantin VII. den in die Gelehrte Sprache übersetzten Ausdruck ἐκ συγκοπῆς = opus sectile.[33] Dies ist bezeichnend auch für die ganze eklektische Einstellung zur Kunst in manchen höfischen Kreisen am Hof zu Konstantinopel zur Zeit der Makedonen.

1) D.O.P. 18, 1964, 249 ff., 305 f. und 22, 1968, 177 ff.; A. Grabar, Sculptures Byzantines de Constantinople, I, Paris 1963, 100 ff.; II, Paris 1976, 127 ff. - Auf diese Werke wird immer wieder Bezug genommen, ohne daß jedes Mal die genaue bibliographische Angabe wiederholt wird.

2) Nach Macridy D.O.P. 18, 1964, 273 war die Platte an der Rückseite bis zu 6 mm leicht angehoben, um - so die nicht sehr wahrscheinliche Theorie Mangos, 306 - in die ausgehöhlte Oberfläche einer Apsis zu passen.

3) D.O.P. 18, 1964, 275, fig. 74 A; die spätere Datierung ist vollkommen unberechtigt.

4) Chronikon Paschale, I, 311; Lex. Chr. Ikonogr. VI, 175

5) Bibl. Nat. gr. 510, fol. B; Omont, Miniatures manuscrits grecs Bibl. Nat. Paris, 1929, Taf. XVI

6) nach der Inschrift, die um den Rahmen des fol. B. herumläuft.

7) Kurt Weitzmann, Cat. Byz. Ant. Dumb. Oaks Coll. III, Washington 1972, Nr. 25, 58 ff., Taf. XXXVI

8) Weitzmann, op.cit. 59; zur Kaisertracht vgl. Ebersolt, Arts somptuaires, Paris 1923, 34 ff.; Byzantion, I, 1924, 7 ff.; D.O.P. 15, 1961, 191

9) K. Weitzmann, Die Ikone, 50, Nr. 6; die Madonna della Clemenza trägt eine kaiserliche Krone wie nur bei Marienbildnissen im Westen.

10) P.A. Underwood / E.I. Hawking, The mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. - In: D.O.P. 15, 1961. 189 ff., Taf. 1 ff.

11) Für eine Diskussion über die Datierung der Ikone im Sommer 1981 bin ich Horst Hallensleben sehr verpflichtet.

12) D.O.P. 31, 1977, 308 ff., Taf. 1

13) Am besten abgebildet in A. Bank, Byz. Art in the Collections of Soviet Museums, Leningrad 1977, 310, Nr. 205 + 206

14) D.O.P., op.cit. 299 f.; plausibel erscheint die dort von C. Mango unterstützte Auffassung, die Nachricht über den Gründer des Lipsklosters in De Adm. Imp. des Konstantin VII. gebe eine vor 917 zu datierende Vorlage unverändert wieder, so daß das Datum der Klostergründung unverändert bleibt.

15) C. Mango in D.O.P., op.cit. 305; dies ist auch nicht geschehen in der gerade in Saloniki erschienenen historisch-systematischen Arbeit von P. Asimakopoulou-Atzaka über die Technik des Opus sectile.

16) D.O.P., op.cit. fig. 75. Das größte Fragment in der Mitte und das letzte rechts unten belegen ein höheres Einfühlungsvermögen des Künstlers bei der Faltenwiedergabe. Harte, tiefere Falten zeigt das erste linke Fragment der zweiten Reihe, das kaum als Kruste zu bezeichnen ist, sondern eher zu den Relieffragmenten aus der Nordkirche (fig. 29, 260 f.) gehört, die als spätantike Kalksteinplastiken des 6. Jh. (oder früher) bestimmt worden sind.

17) G. Becatti, Scavi die Ostia, VI, 116 f., 136, Taf. LXXIII, 1

18) Annual Report of Director Ant. 1953, 17; J.H.S. 74, 1954, 175

19) Monumenta As. Min. Ant. VI, 1939, 122 f.; N. Firatli, Découverte d'une église byz. à Sébaste. - In: Cah. Arch. 19, 1969, 161 ff.; A. Grabar, op.cit. II, 41 ff.

20) K. Miatev, L'église Ronde de Preslav, Sofia 1932 (in bulg. Sprache), fig. 81, 82, 151, 152, 155, 158, 162, 163, 169, 170; D. Stričevic, L'église ronde. - In: Actes du XIIe Congrès Byz. 1961, Bd. III, Belgrad 1964, 222; Preslav Inlaid Ceramics, Studies in Memory D.T. Rice, Edinburg 1975, 25 ff., Anm. 3. Von Bedeutung für diese Technik ist die Ikone einer Büste des Heiligen Theodor, auch in das 10. Jh. datierbar, zusammengesetzt aus 20 quadratischen Stücken auf einer bemalten und glasierten Keramikplatte, aus Patlejna bei Preslav im Nat. Arch. Mus. in Sofia, Inv.Nr. 4880. Spuren auf der Rückseite erlauben die Annahme, daß die Ikone an einer Wand montiert war. Vgl. L. Praschkow, Bulg. Ikonen, Ausstellungskatalog Münch. Stadtmuseum 1978, 21 Nr. 2

21) A. Grabar, op.cit. I, 101 ff.. Zur Wiederverwendung alter Teile aus dem 6. Jh. in Bau und Dekoration des 10. Jh. siehe noch 303 f.; allerdings haben die Ausgrabungen nicht beweisen können, daß unter der Nordkirche Reste von kirchlichen Bauten des 6. Jh. vorhanden sind (251, 254 f.), wie Macridy behauptet hat.

22) Aus dem Fries der älteren Kirche San Ambrogio in Mailand (in das 4. Jh. oder besser mit H. Kier, Der mittelalterliche Schmuckfußboden, Düsseldorf 1970 in das 6. - 7. Jh. zu datieren) ist eine Platte mit Engelsfiguren gefunden worden; vgl. Cagiano de Azevedo, San Ambrogio. - In: Arte Lombarda, Bd. 8, 1963, 69 ff., fig. 24-25

23) L. Ibrahim, R. Scranton, R. Brill, Cenchreai, Band II, Leiden 1976, 262 ff., fig 1 + fig. 2. Die Ergebnisse des im Isthmia Museum abgehaltenen Kolloquiums vom Juli 1980 sind mir noch nicht bekannt. - G.B. de Rossi, La Basilica profana di Giunio Basso. - In: Bull. Arch. Christ. 1871, 5 ff.; G. Becatti, Scavi di Ostia, Bd. VI, Roma 1967, appendice 181 ff. und bes. noch 126 ff. und 139 ff.

24) Scavi di Ostia, op.cit. 12 ff. und vor allem 139 ff., Taf. LV-LVI; Gnomon 47, 1975, 318 ff.

25) Scavi di Ostia, op.cit. bes. Taf. LXX, 1

26) C. Mango und I. Ševčenko in D.O.P. 15, 1961, 243 ff.; 19, 1965, 234 ff.; Akten des VII. Kongresses Chr. Arch. 1965 (Vaticano 1969), 545 ff.

27) πέτρα bedeutet nicht nur Fels, wie bei P. Waltz, Anth. Grecque I, 10, 62 oder bei T.E. Page, Greek Anth. I, 10, 62 angegeben; schon bei Inschriften seit dem 2. Jh. v. Chr. und später bedeutet es Stein als Material.

28) Script. Orig. Constantinopol., ed. Preger II, Leipzig 1907, III, 57; manche Codices berichten von einer Bauzeit von nur vier Jahren. Die Version des Scholion der Anthologia könnte sich auf den Abschluß der Arbeiten beziehen, während die Version der Patria III, 57, 7 die feierliche Einweihung zugrundelegt. Ein Scholion in Margine der Anthologia I,10,29 vermerkt zudem: Die Werke

"sind noch heute, nach 500 Jahren aufs Beste erhalten". Th. Preger, Beiträge zur Textgeschichte der Patria Konst., München 1895, 6

29) L. Robert, Epitaphes et acclamations. - In: Hellenika 11/12, 1960, 21 ff.

30) Zuletzt publiziert mit Literaturangaben und Beschreibung von G. Becatti, Scavi di Ostia, op.cit. 59, 152 f., Taf. XXXIV; L. Cozza, I recenti scavi delle sette sale. - In: Rend. Pont. Acc. 47, 1974/75, 97 f.

31) Walde-Hofmann, Latein. Etym. Wörterbuch, 1954, 503; RE 2, A 1, 913 f.; Scavi di Ostia, op.cit. 138 f., 152; Vitruv, De Arch. 163,21 (VII, I, 34); Plinius, N.H. 8, 191; 36, 185, eine Passage, in der Plinius in der Mitte des 2. Jh. v. Chr. zum ersten Mal scutulatum allgemein als opus sectile (aus Rhomben bestehend) definiert (andere Meinung und Bibliographie in Gioseffi, Terminologia di pavimentazione marmorea. - In: Rend. Lincei, ser 8, 10, 1955, 580 ff.). Den gleichen Terminus und seine Derivata findet man seit dem 1. Jh. n. Chr. bis zum 6. Jh. auf kleinasiatischen Inschriften. A. Cameron, Latin words in Greek Inscriptions of Asia Minor. - In: A.J. Phil. 52, 1931, 257

32) Joh. Lydos, De Magistr., Nachdruck Stuttgart 1967, III, 70; E.H. Swift, Roman Sources of Christian Art, New York 1951, 131; C. Mango, The Art of Byz. Empire, Sources and Documents, 1972, 14 f.

33) De Adm. Imp. 29, 281; Patria Kon. I, 62; zur Identifizierung beider Termini A. Orlandos, Xylostegos II, 252 und Asimakopoulou-Atzaka, op.cit. 32 f.

Die in Museum von Ostia vorbildlich angestellte Aulawand konnte ich im Herbst 1980 an Ort und Stelle während einer Reise in Rom durch Ermöglichung der Deutschen Forschungsgemeinschaft einstudieren.

CATHERINE JOLIVET-LEVY

PEINTURES BYZANTINES INÉDITES À XANTHOS (LYCIE)

Avec deux planches

Les fouilles menées depuis 1970[1] dans la basilique Est de Xanthos, en Lycie, ont permis la découverte de plusieurs fragments de décors peints. Si certains, peu importants, remontent probablement à l'époque paléochrétienne, la plupart - ceux que nous nous proposons de présenter ici - sont médio-byzantins. Le site a en effet été réoccupé, après plusieurs siècles d'abandon, et la basilique paléochrétienne a alors subi des remaniements importants, en particulier dans sa partie nord-est. Son baptistère tétraconque a été transformé en église, et c'est dans le narthex aménagé à l'ouest qu'ont été retrouvées la plupart des peintures byzantines. Les mieux conservées ont été déposées et elles sont en cours de restauration et d'étude[2].

Le narthex, rectangle irrégulier de 9m sur 5 environ, est composé de trois compartiments séparés par des pilastres. Quatre niches étroites sont ménagées aux extrémités des murs nord et sud. Les voûtes ont été détruites, mais les murs sont conservés sur une bonne partie de leur hauteur primitive. La construction est peu soignée et la surface murale, très irrégulière, a été égalisée pour recevoir les peintures à l'aide d'une couche de mortier d'épaisseur variable (3 à 8mm), contenant une importante proportion de paille hachée. Le décor a été réalisé a fresco dans une gamme restreinte de couleurs plutôt vives, où dominent les contrastes des bleus et des rouges, roses ou pourpres.

La conservation de l'ensemble est médiocre : des pans de murs entiers ont perdu tout décor, tandis que les fresques restées en place ont subi d'importants dégâts dus à la destruction des parties hautes, à l'action des intempéries et des lichens. En plusieurs endroits, la chute des peintures ou leur dépose ont fait apparaître un premier décor, composé essentiellement de quelques croix tracées en rouge directement sur le mur[3].

Le second décor - sur enduit - comprend deux registres, encadrés de bandes rouge foncé bordées de blanc. La zone inférieure, haute de 1m environ, est décorée de belles imi-

tations de marbres, reproduisant diverses espèces de pierres, d'un effet simple et somptueux à la fois[4]. A côté d'incrustations composant des motifs géométriques, on trouve de simples plaques aux veines obliques et des dessins symétriques dus à l'imitation de dalles sciées en deux, dont les veines convergent vers la jointure. Au-dessus de ce soubassement étaient peints une série de saints en pied et, sur les surfaces trop étroites pour recevoir des figures, des motifs ornementaux. Les personnages, qui, pour éviter la monotonie, ne sont pas centrés sur le même axe que les panneaux de faux-marbres, se détachent sur un fond à deux zones, bleue en haut, verte en bas. Une bande légèrement ondulée, d'un vert plus vif, est généralement visible au niveau des pieds ; par endroits, d'autres ondulations (marron, violacées ou rouge foncé) animent le sol. Toutes les figures sont présentées dans une attitude de stricte frontalité, dont la rigidité est presque toujours tempérée par un léger contrapposto, une jambe portante, l'autre fléchie avançant obliquement. Les proportions, conformes au canon classique aux Xe-XIe siècles, étaient de six à sept fois la mesure de la tête dans celle du corps.

A droite de l'entrée du narthex, ne subsiste qu'un infime fragment d'un personnage richement vêtu. On distingue encore l'une de ses chaussures rouges et le bas de sa robe rouge clair bordé d'une large bande jaune décorée de fins rinceaux rouge foncé. On reconnaît là le costume impérial ou royal attribué dans l'iconographie aux archanges, à certaines saintes femmes et aux souverains sanctifiés. Etant donné l'emplacement de la fresque, près de la porte d'entrée, il pourrait s'agir d'un archange et, plus précisément, peut-être de Michel, qui, plus tard, occupe souvent cette place, en tant que gardien de l'église[5]. Mais il arrive aussi que des saintes femmes associées plus ou moins explicitement à des diaconesses, soient représentées dans le narthex, près de l'entrée[6]. En face, sur le pilastre nord, est conservé le bas d'un saint (ou d'une sainte) en tunique rose, chaussé de noir. Les plis rouge foncé, parfois bordés de rehauts blancs ou soulignés de noir, s'ordonnent en droites et en courbes légèrement infléchies à gauche (du côté de



2. Mur E: un évêque



3. Niche SO: le diacre Abibos

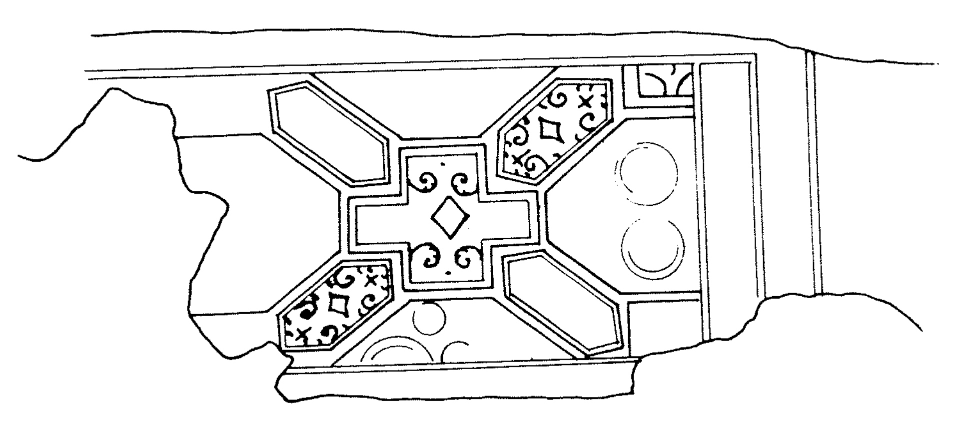


4. Pilastre: saint



5. Mur O: saint en chlamyde

8. Atrium: fragment de scène



7. Ornement (dessin A. Toto)

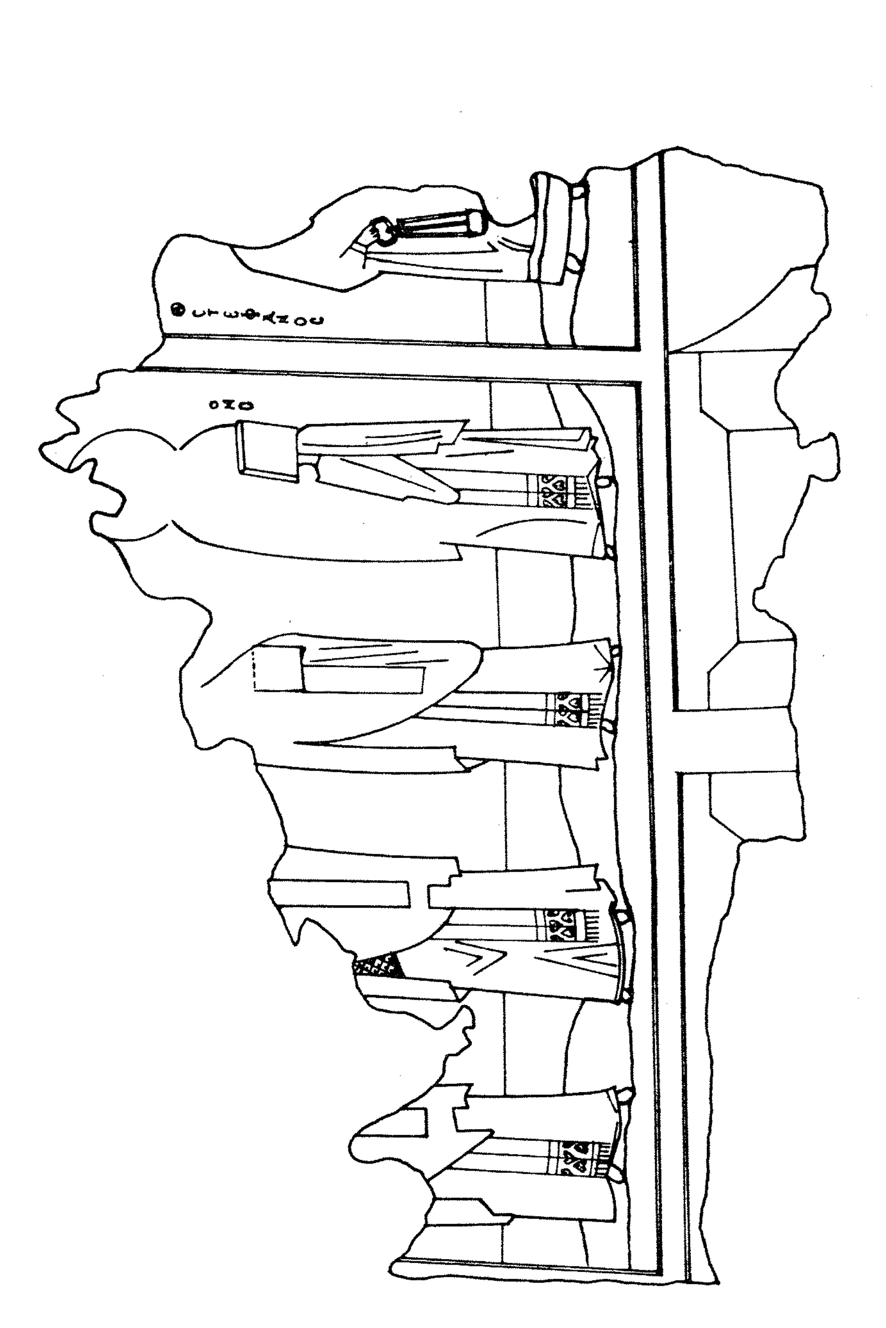


6. Niche NE: sainte femme

la jambe portante), en V à droite pour souligner le fléchissement de la jambe libre.

A l'Est, la porte donnant dans le naos est encadrée par deux archanges en costume impérial, peints sur les pilastres nord et sud, en gardiens du sanctuaire. Ils portaient un divitission rouge et un loros richement brodé de fins rinceaux dessinant des motifs cordiformes[7]. Le globe, porté sur la main gauche, est conservé pour la figure placée au Nord, tandis que l'on distingue près de son vis-à-vis la hampe du labarum. Entre les deux archanges, à gauche de la porte, se trouve un personnage en tunique bleue et manteau rouge : peut-être une sainte femme, voire même la Vierge que l'on rencontre parfois à cet emplacement[8].

Quatre évêques (fig.1) sont alignés sur le mur est du compartiment sud du narthex, un cinquième, très mutilé, est peint sur le pilastre. Tous sont représentés dans l'attitude de conventionnelle de contrapposto, mais une certaine animation est donnée par l'alternance de la jambe portante et par le rythme des couleurs. Les phélonia sont rouge foncé, pourpres ou roses; les sticharia, ocres (rehaussés d'ombres rouges) ou bleus, tombent en plis simples et calmes. Outre l'omophorion, les évêques portaient l'enchirion et un épitrachélion à franges, décoré d'un empiècement jaune brodé de motifs cordiformes rouge foncé (fig.2). On distingue encore le livre que tenait sur la main gauche le dernier évêque à droite, et on lit, près de son épaule, les trois lettres ...OMO., peut-être la fin du nom de Jean Chrysostome, la couleur pourpre du phélonion s'accordant d'ailleurs bien avec la dignité de ce prélat[9]. Dans la niche attenante est représenté l'archidiacre et protomartyr Stéphanos (fig.1), tandis qu'Abibos, diacre d'Edesse, lui fait pendant dans la niche sud-ouest (fig.3). Les inscriptions les nommant sont tracées avec soin, en blanc sur le fond bleu. Tous deux portent un sticharion blanc, ombré de vert et de rose, sur une tunique rouge foncé, que l'on aperçoit près du cou et en bas. Les poignets sont enserrés d'épimanikia brodés et bordés d'un rang de perles. L'orarion d'Abibos est seul conservé : orné d'une petite croix noire, il descend de l'épaule gauche. Les attributs sont ceux habituels aux diacres:



1. Narthex, mur est et niche SE: évêques et diacre

encensoir à trois chaînes et boîte à encens[10].

Les plus notables des autres figures conservées dans le compartiment sud du narthex sont, sur le mur sud, les traces très pâlies de deux saints militaires, et, sur le mur ouest, un martyr en chlamyde tenant devant lui une petite croix blanche. On voit encore, sur le pilastre d'entrée, un personnage vêtu d'une robe rose bordée en bas d'une bande jaune, sur laquelle était drapé un manteau vert, dont un pan retombe devant le corps.

Si l'on passe à présent dans le compartiment nord, on trouve d'abord, sur le pilastre, une figure en manteau rouge sombre et tunique bleue (fig.4). Cette dernière tombe en plis droits et calmes masquant les volumes du corps ; le bord inférieur, qui se relève légèrement au-dessus de chaque pied, dessine une ligne brisée à gauche, courbe à droite, selon un schéma conventionnel. De larges plages de rehauts blancs peu couvrants confèrent au tissu une certaine luminosité et contribuent, avec le tracé légèrement oblique des longs plis droits, à l'effet de dématérialisation et d'élancement de la silhouette. Quatre saints étaient peints sur le mur ouest, mais seul le premier, à gauche, est relativement bien conservé (fig.5). La chlamyde rouge, portée sur une tunique bleue (à parement inférieur jaune), désigne probablement un martyr. La saillie de la jambe droite fléchie est soulignée, de façon un peu excessive, par une surface vivement éclairée cernée de lignes sombres : procédé conventionnel pour la description d'une draperie moulante.

Dans la niche nord-ouest se tient un évêque, reconnaissable à son costume : sur un sticharion jaune à plis rouges, recouvert d'un phélonion rouge foncé, se détache un épitrachélion, dont le motif inférieur est identique à celui des évêques du mur est et dont la couture centrale est indiquée par un large trait vert. Le poids du corps reposant également sur les deux jambes, rien ne perturbe ici la chute verticale de la tunique, qui tombe en quelques plis larges et plats, masquant les formes du corps. Au-dessus des pieds, le vêtement se relève en un étroit bourrelet sinueux, au tracé régulier et souple. Dans la niche symétrique, au nord-est, on reconnaît, grâce au maphorion rouge qui couvre

sa tête, une sainte femme (fig.6). La facture de sa tunique bleue, bien conservée, est de bonne qualité. Les plis les plus profonds sont ombrés de noir, tandis que de vifs rehauts blancs indiquent, de façon stylisée, les lumières qui éclairent le tissu. Dans la bordure inférieure du vêtement, l'ocre rouge apparaît, à côté du noir, pour ombrer le jaune. Arbitraire dans les détails, la stylisation du modelé reflète, dans ses grandes lignes, la position du corps : les verticales prédominent du côté de la jambe portante, une longue courbe légèrement infléchie souligne le déplacement de la jambe libre et la lumière se fragmente en petites unités pour indiquer son relief.

Les figures que nous venons de présenter ne sont que les moins mutilées des vingt-quatre personnages encore visibles sur les murs du narthex. Le décor initial devait en comporter environ trente-sept. Evêques, diacres, guerriers, martyrs, saintes femmes et archanges composent un programme assez éclectique, fondé peut-être sur des considérations liturgiques[11]. Il y manque les moines et les ermites, souvent représentés dans les narthex, mais qui pouvaient figurer parmi les personnages détruits. Bien qu'aucune règle stricte ne fixe le programme iconographique du narthex, la présence des évêques et, plus encore, des diacres, est inhabituelle[12]. Elle implique une fonction liturgique particulière, qui reste difficile à préciser[13]. Le narthex pouvait-il, en l'absence de prothèse, abriter le rite de la proskomidie, ses niches servant au dépôt des offrandes préparées par les diacres[14]? Ou servir au baptême et à la cérémonie de la bénédiction des eaux, souvent célébrés dans cette partie de l'église[15]? Ou encore avoir une fonction funéraire[16]? Notons cependant qu'il n'a été découvert ni vasque, ni tombe, susceptibles d'étayer ces deux dernières hypothèses. La destruction des parties hautes du narthex et la disparition du décor du naos (à l'exception de la Déisis sculptée sur l'architrave de l'iconostase) ne permettent pas de pousser plus avant l'interprétation du programme iconographique[17].

Quant à notre appréciation du style, elle est faussée par la perte de parties significatives, comme les visages.

La qualité de l'exécution, simple et monumentale, est cependant indéniable. Les attitudes sont calmes, les draperies tombent avec naturel, sans agitation des plis, ni morcellement excessif des plans. La sûreté du trait, à la fois rapide et souple, n'exclut pas la répétition de formules conventionnelles - pour le dessin des draperies et le modelé - trahissant l'utilisation, parfois un peu maladroite, de poncifs appartenant au répertoire byzantin des Xe-XIe siècles (Ménologe de Basile II, Panagia tôn Chalkéôn de Thessalonique, Saint-Luc en Phocide, Néa Moni de Chios, Sainte-Sophie de Kiev, etc.). La sobriété des ornements contribue à l'allure un peu sévère de l'ensemble, que tempèrent toutefois la vivacité des couleurs et la diversité des nuances.

Des motifs décoratifs tapissaient les surfaces murales trop étroites pour recevoir des personnages. Le plus remarquable, par sa rareté dans la peinture monumentale, est une combinaison d'octogones et de croix déterminant entre eux des hexagones obliques (fig.7) ; un motif floral (vert et bleu sur fond rouge) remplit les octogones, un décor linéaire, respectivement rouge foncé sur fond jaune et noir sur fond vert clair, les hexagones et les croix[18].

Toutes ces peintures peuvent être attribuées au XIe s. (première moitié ?), datation qui repose sur la convergence de multiples indices :

- les attributs du costume épiscopal, qui comporte l'épitrachélion et l'enchirion[19]
- la sobriété des ornements et la prédilection pour les fins rinceaux dessinant des motifs cordiformes[20]
- le procédé conventionnel de rendu des sols au moyen de légères ondulations de tons différents[21]
- le style des figures[22]
- le coloris[23]
- la paléographie des inscriptions[24].

Conformes à l'esthétique classique, ces fresques offrent des points de comparaison - que nous ne pouvons développer ici - avec certaines parties de la Panagia tôn Chalkéôn, de la Néa Moni de Chios et de Sainte-Sophie de Kiev, par exemple.

Nous terminerons cette présentation des peintures de Xanthos par une scène fragmentaire retrouvée à l'extrémité

occidentale de la stoa nord de l'atrium (fig.8). Elle montre, à gauche, deux soldats de face, en partie masqués par un bouclier rond. Ils ont aux pieds des sortes de gallicae stylisées, dont les courroies sont indiquées par la superposition de traits parallèles ; celui de droite porte une cuirasse d'écailles ou une cotte de mailles sur une tunique vert foncé. Le bouclier circulaire, muni d'un umbo vert et cerclé d'un orle noir, porte un décor rayonnant de couleurs alternées[25]. A droite, se trouvait un troisième personnage, vêtu d'une tunique rose à manches longues, serrée à la taille et s'arrêtant aux genoux, et de braies ocres, relevées de fins motifs en fer-de-lance verts et bordées, dans le bas, d'un galon rouge à points blancs[26]. Le fond était à deux zones : vert moyen (avec des ombres d'un ton plus soutenu) jusqu'à la taille, bleu clair au-dessus. La scène représentée est impossible à identifier, d'autant plus que l'on ignore la fonction exacte, au Moyen Age, de cette partie remaniée de l'atrium[27]. Le style, difficile à apprécier sur un fragment aussi petit, paraît de bonne qualité. Le dessin est précis et tracé d'une main ferme. Les jambes nues des soldats sont modelées de légères ombres vert pâle. Sur le rose clair de la tunique sont placées des ombres rose moyen, tandis que les contours et les plis sont indiqués dans un ton plus soutenu et accentués, par endroits, de fins rehauts blancs. Sous cette fresque, probablement contemporaine des remaniements effectués dans l'église et du décor du narthex, a été retrouvée une première couche de peinture représentant un personnage en tunique courte et bottes noires, les jambes croisées dans une attitude peu naturelle.

Le petit nombre de peintures byzantines connues en Lycie confère aux fresques de Xanthos un intérêt particulier, en dépit de leur médiocre état de conservation. Sans trace de particularismes locaux, elles s'inscrivent parfaitement dans la production artistique du XIe siècle, témoignant du rayonnement de l'esthétique byzantine issue de la capitale. Ceci ne surprend pas dans une ville qui était le siège d'un évêché[28] et à une époque marquée par l'expansion et l'uniformisation de l'art byzantin. Enfin, leur témoignage sur la réoccupation du site au XIe s. vient confirmer celui des

monnaies trouvées dans les fouilles et celui de l'iconostase sculptée[29].

NOTES

1. Sous la direction de J.-P. Sodini. Cf. TürkArkDerg 19 (1970), 171 ; 20 (1973), 119-121 ; 21 (1974), 133-134 ; AJA 75 (1971), 181 ; 76 (1972), 188 ; 77 (1973), 192-193 ; 80 (1976), 288-289 ; 81 (1977), 320 ; 82 (1978), 336-338.
2. La dépose a été effectuée par Muhittin Uysal et la restauration est réalisée par Anne Féton ; les schémas ont été dessinés par Ani Toto.
3. L'une d'elles était accompagnée de l'inscription IC XC (NI)KA. Sur ce type de premier décor : R. CORMACK, JBAA 30 (1967), 27.
4. Sur les imitations de placages de marbre, courantes dans les églises byzantines, voir par exemple : A. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, 49, 57, 112, 115 ; K. PAPADOPOULOS, Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκέων in Thessaloniki, Graz-Köln 1966, 98 ; sur l'imitation d'opus sectile, en dernier lieu : P. ASEMAKOPOULOU-ATZAKA, Ἡ τεχνική opus sectile στὴν ἐντοίχια διακόσμηση, Thessalonique 1980.
5. Cf. A. XYNGOPOULOS, "Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ ὁ φύλαξ", BNJbb 10 (1932-1934), 184.
6. Sur les saintes en costume impérial ou royal : A. CHATZINIKOLAOU, RBK II (1971), 1084-1088 ; sur la représentation de saintes femmes dans le narthex ou la partie occidentale du naos, voir par exemple : CHATZINIKOLAOU, ibid., 1085-1089 ; GRABAR, Bulgarie (op.cit.), 124-126 ; PAPADOPOULOS, Panagia tôn Chalkéôn (op.cit.), 37-38.
7. Ce décor de loros, moins fréquent que les gemmes et pierreries, est attesté à Castoria (Hagios-Stéphanos : M. PANAYOTIDI, Les monuments de Grèce depuis la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'an mille, Paris 1969 - thèse dactylographiée-, 53 ; Saints-Anargyres et Mavriotissa : S. PELEKANIDIS, Καστορία, I. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι, Thessalonique 1953, Pl. 3a, 78) et à Patmos, par exemple (A.K. ORLANDOS, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου, Athènes 1970, Pl. 4a.

8. A Saint-Nicolas Kasnitzi, Castoria, par exemple : A.K. ORLANDOS, *Ἀρχ.Βυζ.Μνημ.Ἑλλ.* 4 (1938), 142.

9. La longueur de la lacune permet cette restitution ; il n'y a d'ailleurs pas d'autre évêque dont le nom s'achève en ...ΟΜΟC répertorié dans le Synaxaire de Constantinople: H. DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, Index.

10. Cf. G. de JERPHANION, "L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen Age en Orient", *La Voix des Monuments*, Nouvelle Série, Rome-Paris 1938, 283-296 ; D.I. PALLAS, " Μελετήματα λειτουργικὰ-ἀρχαιολογικά ", *Ἐπ.Ἑτ.Βυζ.Σπ.* 24 (1954),164.

11. Le choix des figures pouvait être déterminé par le calendrier liturgique et les saints groupés en fonction de la date de leur fête, comme c'est le cas, par exemple, dans les chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide : T. CHATZIDAKIS, *Peintures murales de Saint-Luc en Phocide : les chapelles occidentales*, Paris 1971 (thèse dactylographiée), 36.

12. Sur la place des évêques, fluctuante jusqu'à la fin du XIe siècle : M. CHATZIDAKIS, *Δελτ.Χριστ.Ἀρχ.Ἑτ.*, 4,1 (1960), 92 et C. MANGO et E.J.W. HAWKINS, *DOP* 26 (1972), 24. Les évêques sont rarement représentés dans le narthex et jamais en nombre aussi important qu'à Xanthos ; cf. A.K. ORLANDOS, *Ἀρχ.Βυζ.Μνημ.Ἑλλ.* 4 (1938), 29 (Saints-Anargyres de Castoria), N.V. DRANDAKIS, *Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης*, Athènes 1964, 26, fig.3 (Saint-Stratège) et 84, fig.5 (Episkopi); voir aussi N. et M. THIERRY, *CahArch* 15 (1965), 102 (Saint-Jean de Güllü dere, deux évêques dans la voûte de la porte). Quant aux diacres, je n'en connais pas d'exemple dans le narthex, mais on les trouve parfois près de l'entrée de l'église, en gardiens des portes.

13. Elle illustre aussi le glissement d'images, souvent observé, de la zone du sanctuaire vers l'entrée : S. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 41-42.

14. Sur les offrandes des fidèles et leur préparation par les diacres : R.F. TAFT, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and Other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Rome 1975, 11 et suiv. (époque paléochrétienne) et 24 et suiv. (époque byzantine).

15. T. CHATZIDAKIS, *op.cit.* (note 11), 94-102 et *CahArch* 22 (1972), 111-113 ; N. COUMBARAKI-PANSELINOU, *Saint-Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta*, Thessalonique, 1976, 59.

16. Comme le narthex de Sainte-Sophie d'Ohrid, les chapelles annexes du narthex de Nérézi, la chapelle NO de Saint-Luc en Phocide, par exemple.

17. Quelques fragments de fresques provenant des parties hautes ont été retrouvés, dont l'un portant le nom du Christ. Sur l'iconostase : J.-P. SODINI, "Une iconostase byzantine à Xanthos", *Actes du Colloque sur la Lycie antique*, Paris 1980, 119-148.

18. L'origine de ce motif doit sans doute être cherchée dans l'imitation de caissons ; cette trame géométrique n'est pas rare dans les mosaïques de pavement, tandis que dans la peinture, nous ne l'avons retrouvée qu'à Baouit : J. CLEDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Mém. publ. par les membres de l'IFAO, t.XII (1904-1906), Pl. LXIV-LXV, t.XXXIX (1916), Pl. VII.

19. Sur le costume épiscopal : T. PAPAS, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus*, Münich 1965, et sur son intérêt comme critère chronologique : N. THIERRY, *REB* 24 (1966), 308-315.

20. Sur ce type d'ornements : L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo. Les fresques de l'église Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975, 302 et suiv., A.K. ORLANDOS, *Patmos* (op.cit.note 7), 124, n.3. A Xanthos, les motifs restent simples et discrets, évoquant ceux que l'on rencontre, à la fin du Xe siècle, dans le Ménologe de Basile II : *Il Menologio di Basilio II* (Codices e Vaticanis selecti VII), Rome 1907, 5, 101, 155, 195, 251, etc.

21. Dans la décoration monumentale, il est employé surtout au XIe s. et, avec une abstraction plus grande, au XIIe : HADERMANN-MISGUICH, *op.cit.*, 450 et suiv.

22. On y trouve des formules en cours dans l'art monumental et manuscrit de la fin du Xe et du XIe s. (Panagia tôn

Chalkéôn de 1028, Saint-Luc en Phocide, Sainte-Sophie de Kiev, Néa Moni de Chios, etc.).

23. Malgré la différence de technique, les couleurs vives et les contrastes de rouges et de bleus rappellent un peu les harmonies de la Néa Moni à Chios : A. GRABAR, La peinture byzantine, Genève 1953, 110-113.

24. Très comparable à celle du panneau de Constantin IX et Zoé à Sainte-Sophie, de la Panagia tôn Chalkéôn, de Saint-Luc en Phocide , de Sainte-Sophie de Kiev ou encore de Daphni.

25. Décor assez peu fréquent ; le parallèle le plus proche est aux Saints-Anargyres de Castoria : W.F. VOLBACH et J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Byzanz und der christliche Osten, Berlin 1968, fig. 178.

26. Dans l'iconographie, les pantalons longs et les braies sont portés par les soldats, les rois mages, les trois jeunes Hébreux, le prophète Daniel, etc. ; ici, il s'agissait probablement d'un troisième soldat. Le décor de fer-de-lance est surtout répandu comme ornement de vêtement aux XI-XIIe siècles.

27. On peut penser à un épisode de la vie d'un saint : scède martyre, de comparution ou simplement d'entretien.

28. J. DARROUZES, Notitiae Episcopatuum Ecclesiae Constantinopolitanae, Paris 1981, Index, s.v. Xanthos.

29. J.-P. SODINI, art.cit. supra note 17.

JOHN LINDSAY OPIE

SOME REMARKS ON THE COLOUR SYSTEM OF MEDIEVAL BYZANTINE PAINTING

Byzantine painting is a manifestation of light. Both form and light in neo-Platonic and Christian Platonic theory are functions of light, and in much Byzantine painting and its derivatives the two are, at the level of execution, practically interchangeable. Natural light is represented in a variety of ways, notably by the highlights of pure white, the so-called 'enliveners' of later Russian terminology that, as the name implies, complete the rendering of figures and objects and often epitomize their vital style and rhythm. Natural light, however, is in its turn a specification of divine light - the 'absolute light' in André Grabar's phrase - represented in the total icon by the background gold. Starting from the colour, then, we should be able to get back to natural light, and from that to the divine light. This is accomplished by the use of complementary colour schemes, for it is the property of complementary colours that mixed together they ideally produce white. The same result may be achieved by mixing together all of the colours of the spectrum, and examples of compositions based on the whole spectrum are found from the Paleologan period in many parts of the Byzantine world. By the standard use of complementary schemes or, more rarely, of whole spectrum schemes, we ascend from chromatic differentiation to the white of the undecomposed beam of light. Recomposed in the white, the entire colour manifestation returns to the background gold: from gold to white to colour; from colour to white back to gold. The stages are analytically clear in mid-Byzantine painting, fused and deceptively continuous in one of the main manners of Paleologan art, the paradigmatic example of which is found in the Vatican Praxapostolos (Vat. Gr. I208).

This employment of colour, based on the Patristic and East Christian understanding of light, does not exhaust the types of colour scheme that we find in Byzantine sacred painting. There is also the imitation of natural colours, e.g. in the rendering of hair, of trees when they are green and brown, the sky when it is blue. This naturalistic employment of colour, along with a restricted use of reflected

light and tonal modelling, link the painted forms to the surrounding world and establish one pole, as it were, of their semiotically meaningful range. There is also emblematic colour, associated heraldically, so to say, with particular persons and things, e.g. the dark red and blue of the Virgin's robes, the yellow and blue of St Peter. Emblematic colour can also be used to express highly complex ideas, e.g. the unity of Essence amid the diversity of Persons in Rublev's Old Testament Trinity, where the common blue of the three angels manifesting the Trinity signifies their common Essence, while three other colours distinguish the Persons. The divine Paternity is moreover indicated in the pink and red, respectively, of Father and Son, and in the reversed application of their colours; the blue and red garments of the Son are darkened in view of the future Incarnation to the intensity with which they are usually portrayed in icons of Christ.

There are, then, three main uses of colour in the developed system of the mid-Byzantine period, which is already implicit in the assertion of polychromy in the 5th century, taken in conjunction with the contemporary neo-Platonic and Christian Platonic theories of light. The system continues in late Byzantine painting in which it is applied in a variety of modes, both allusive and subtly analytical. Colour is never accidental; colour is never determined by decorative or aesthetic preference alone; colour, in whatever context, is always the reflection of Idea.

For the Byzantine system to function, fundamental adjustments were required of the Hellenistic system from which it largely derived.(1) An adequate symbol of the absolute light had first of all to be found, tonal control had to be loosened in favour of pure colour and the coherence of the tonal system rejected, especially as it depended on the relation of light to a single light source, whether rigorously calibrated or impressionistically implied. The liberation of light from its natural source not only rendered it ductile for the expression of conceptual values, it also provided the essential demonstration that light, despite appearance, is not in reality an autonymous agent: it obliges us to refer the natural light to a principle beyond itself. That principle is of course represented by the background gold or by its cognates, either a totally reflecting sheet

of white or a maximally reflecting sheet of yellow or even, allusively, any sheet of colour that is qualitatively independent of the natural light represented in the painting.

In this way a semantically complete system was formed, necessarily expressing at the deepest level the medieval (or shall we say the coherently Christian?) view of reality. Colour would signify the developed individuality of created substances, white highlights the pure being in their composition as well as their seminal essences; the gold background was the ultimate and unifying principle, both immanent and transcendent; the underived and self-sufficient source.(2)

Such is the nature and principle functions of Byzantine colour, as it may be understood, compressed into a nutshell. Let us briefly turn to the proofs and supports of this view, indicating at the same time its possible uncertainties, according to what can be deduced from a) common observation, b) the Christian Platonic idea of light, c) actual Byzantine practise, d) antique criticism. We shall leave to one side the uses of naturalistic and emblematic colour as characterized above.

Concerning the relation of colour to light as an emanation or decomposition, the Urphänomen is the common sunset. As the source of undivided light subsides, all of the spectrum colours appear in sequence; these in turn disappear into dark, providing what we may call an archetypal colour manifestation between the extremes of light and dark, the colours apparently emanating from the one and absorbed, as they dissolve, by the other. This observation is probably responsible for the archaic conception of colour as a mixture of white and black. Joined to the observation that coloured surfaces reflect less light than white ones, the primary observation is stated as a theory by Aristotle, which was commonly held until Goethe and after: colour is a compound of light and dark – of being and non-being, like all generated things; colour is a derivation of light diversified by dark. The opposite idea of light as a re-composition of colour was indicated by the behaviour of pigments. (Clearly it was not verified until the Newtonian experiments, any more than was the exact behaviour of complementary colours). Complementary pigments when mixed yield a neutral tone, a grey that can more or less suggest white, the same

resulting from the mixture of the pigments that represent all the spectrum colours. Failing exact experiments, such as those that began with Newton, the recomposition of white through colour could only be guaranteed by virtue of a metaphysical theory such as that provided by Christian Platonic speculation.

Turning to that we may recall, amongst others, the phrase of the pseudo-Dionysius, that 'white is luminosity'. White, then, is the undecomposed beam or diffusion of light, and light, in the neo-Platonic adage, 'confers the material form of colour'. Natural light confers colour by a process of sub-division, analogous to all natural processes as they pass from one to many. But the production of colour is not limited to chromatic value: it is conferred as material or sensible form. As we see in the painting itself, especially that of the mid-Byzantine age, both line and modelling, agents of form in the specific sense, are given in and through colour. The sensible form, however, as we know from Aristotle, coincides with the intelligible form: we understand what we see by abstracting the latter from the former. In the terms of Christian Platonism, the sensible light and the intellectual light are both derivatives of the divine light - and the intelligible form and the intellectual light are also present in the painting insofar as it functions as the sensible embodiment of an idea.(3) The doctrine of the three lights is implicit from the beginning of Christian Platonism, but it is expressed with ideal clarity in the Hagioretic Tome of 1341, by St Gregory Palamas. The divine light is the effulgence of the divine Energies which are the communicable aspect of God whose Essence is unknowable and incommunicable. The sensible and intellectual lights descend from the divine light which transcends but does not contradict them. The divine light, therefore, is not only understood by the transfigured mind, it is also seen by the transfigured sight. If, in the Areopagite's phrase, 'white is luminosity', we might almost say that the gold in authentic Byzantine painting is divine light: it is its 'absolute metaphor'.(4)

Respecting Byzantine practise, it may be emphasized that colour compositions are at all periods based on complementary or contrasting colour schemes, or on what we have called whole spectrum sequences. Complementary compositions

can be formed by using the components of secondary colours, e.g. blue and yellow as components of green may figure as complementary to red. They can also be formed by taking a group of paintings together, e.g. the members of a tchin of a 15th century Russian iconostasis. It is not true that adjacent sequences are substituted for complementary schemes in Paleologan painting. Adjacent tints are always functions of the generic complementary disposition, or else they are fragments of whole spectrum sequences. When complementary colours are not employed, then colours from the opposite ends of the spectrum are preferred, constituting schemes of true contrasting colours, so that the reconstitution of light is always implied. The complementary and whole spectrum modes are analogous to Dr J. K. G. Shearman's 'isochromatic composition' and 'colour chain', the first a pattern of pure colour planes selected by the artist's preference and typical of Western medieval painting.(5) The second is a first step towards tonal painting observable in Cimabue and Cavallini: colour planes are linked in a sequence moving by easy transitions from the blue to the red end of the spectrum.(6) It may be suggested that these schemes derive from their Byzantine analogues as from prototypes.

Considering ancient criticism in conclusion, I would at once signal the importance of the latest readings and interpretations of Pliny the Younger's art criticism by Angela Daneu Lattanzi. In her most recent study(7) she points to Pliny's assumption that painters discovered light and shade twice: in the archaic age they recognized that colour has a gradation of light: as we would say, the difference in intensity. Later they noticed the alteration of colour in cast light and shadow: the difference of tone, which led to integral illusionistic painting. The task of the Byzantine painter, then, was in a sense to return to the first stage, the memory of which was alive in ancient criticism.

Before Pliny, however, Aristotle had studied the reactions of colour to light and shade, the behaviour of juxtaposed colours and of juxtaposed light and shade.(8) Aristotle, Pliny and Quintilian all refer to colour modelling without chiaroscuro, and Pliny notes the reflections of gold, the distinction of hot and cold colours, colour reverberation, as well as the law of complementary

and contrasting colours in illusionistic painting.

Finally, referring to Pliny XXXV, 97 ('After completing the works, he varnished them with a layer of atramentum so tenuous that its reflection produced the white colour of light...'), Dr Daneu Lattanzi insists that Pliny's atramentum was a studio expedient employed by painters even today: a delicate final varnish in which small quantities of complementary or contrasting colours are dissolved, chosen from those of the underlying painting. This mixture yields a grey sheen that harmonizes the colours and invests them with homogeneous light. From the complementary or contrasting colours, then, to grey and to the white of pure light. Here we may find patriarchal proof of the identification of white light with the grey produced by complementary pigments, both in practise and in critical observation, and also of the recomposition of pure light ascending from the harmonized colour oppositions of the painting.

---

1. E. Kitzinger, "The Hellenistic Heritage in Byzantine Art", Dumbarton Oaks Papers, 1963, pp. 95ff.

2. cf. Fr. P. Florenskiy, "Iconostasis" (1923; in Russian), Bogoslovskie trudy, Moscow, 1972, pp. 114ff. The total teleological signification of the system of medieval sacred painting is also emphasized in the writings of the Soviet structuralists, L. Zhegin and B. Uspenskiy.

3. G. Mathew, Byzantine Aesthetics, London, 1963, pp. 43ff.

4. S. S. Averintsev, "Gold in the Symbolic System of Proto-Byzantine Culture" (in Russian), Sbornik stat'ey v chest' V. N. Lazareva, Moscow 1973, pp. 44ff.

5. Of Dr Shearman's fundamental studies of Western colour, it will be sufficient to cite here the first chapter of the Urquelle: Developments in the Use of Colour in Tuscan Painting of the Early Sixteenth Century (Ph.D. thesis), University of London, 1957.
Having absolved the requirements of naturalistic and emblematic colour, the Byzantine artist was yet obliged to provide chromatic structures suggesting the recomposition of light in the manner described. 'Isochromatic composition', insofar as it was pertinent to him, could not therefore be based on artistic choice alone, as Dr Shearman states was the case in Western painting.

6. Whole spectrum sequences do not seem to antedate the Paleologan age (although this is open to correction); they are therefore associated with a period in which modified tonal painting reappeared in Byzantine practise. Neither, however, led or could lead to true tonal painting. 'Colour chain', tonal modelling, cast shadow, etc. in Paleologan art, far from signifying a 'new vision', as often claimed, are rather striking proof of the integral resistance of the Byzantine system: at each 'renascence' it could incorporate new material from the great Hellenistic quarry without ultimate risk of semantic betrayal or confusion.

7. A. Daneu Lattanzi, "A Proposito dei Libri Sulle Arti", Atti del Convegno su Plinio, aspetto storico e letterario, Como, ottobre 1979 (to be published) and references.

8. A. Daneu Lattanzi, art. cit., note 18.

IVAN M. DJORDJEVIĆ

DIE SÄULE UND DIE SÄULENHEILIGEN ALS HELLENISTISCHES ERBE IN DER BYZANTINISCHEN UND SERBISCHEN WANDMALEREI

Mit einer Tafel

Es ist interessant zu beobachten, wie manche symbolische Formen ihre Bedeutung aus der Antike ins Mittelalter übertragen haben. Auf der Suche nach neuen Wegen für die Deutung einiger Darstellungen sind wir zu der Überzeugung gelangt, daß die Säule, die in der byzantinischen Wandmalerei mit Styliten bereichert wurde, ein im gesamten gemalten Dekor der byzantinischen Kirchen einzigartiges Beispiel des mehrfachen hellenistischen Erbes darstellt. In der Literatur zur Ikonographie der Styliten [1] wird das antike Erbe zwar erwähnt, doch nur mit Bezug auf den unmittelbaren Bildnistyp. So werden als mögliche Vorbilder die Darstellungen von Kaisern, Göttern und Idolen auf Säulen angeführt [2]. Aber das Programm der byzantinischen Kirchen und die in ihm auf bestimmte Weise angeordneten Styliten sprechen von tieferen, rein antiken Bedeutungen, die die byzantinischen Künstler in ihre Bilder übertragen haben.

In den bisherigen Untersuchungen wurde schon auf Analogien und Herkunft aller Strukturelemente der Säulengestalt hingewiesen. Betrachten wir also, wie die Säulen aussehen, auf denen die Styliten aufgestellt sind. Sie bestehen aus Basis, Schaft, Kapitell bzw. Deckplatte mit Balustrade [3]. Das Aussehen der Säulen ist begreiflicherweise späthellenistisch. Im Unterschied zu Stylitendarstellungen in Werken der angewandten Kunst und Miniaturmalerei hat, wie schon A. Xyngopoulos [4] bemerkte, in der Wandmalerei der Schaft eine Öffnung, durch die man eine Treppe sieht, die zur Deckplatte führt. Das hellenistische Erbe, das wir in den Triumphsäulen Roms und Konstantinopels [5] sehen können, hat eine besondere Bedeutung für manche Völker des byzantinischen Kulturkreises gehabt. So bedeutete für die Serben und die Georgier [6] "Stolp" sowohl Säule als auch Turm. In solchen Turmsäulen lebten Mönche, und innerhalb dieser Säulen wurden den Säulenheiligen Kapellen geweiht. Der serbische Erz-

INSTITUT FÜR BYZANTINISTIK UND NEOGRAZISTIK Universität Wien

bischof Danilo II. hat über der Vorhalle in Peć einen Turm mit der Kapelle des Styliten Daniel bauen lassen [7].

Auch Kapitelle bezeugen das hellenistische Erbe. Es handelt sich um korinthische Blattkapitelle, die im Mittelalter ein Hauptrequisit aller sich an der römischen Kaiserzeit orientierenden Bewegungen darstellte. Nur die gelehrten Maler aus Lesnovo stellten anstatt der Kapitelle Oceanos dar und zwar etwas abweichend im Verhältnis zu reinen Darstellungen der römischen Malerei und der Skulptur Konstantinopels des 6. Jahrhunderts [8].

Die Anordnung der Styliten im dekorativen System der byzantinischen Kirchen ist eine Frage für sich. Im byzantinischen Dekorationssystem gehörte den Säulenheiligen stets der gleiche Platz - am Eingang oder im Durchgang, am Triumphbogen oder auf Pfeilern [9] -, woraus sich unter anderem auf logische Weise ergibt, daß sie auf Säulen dargestellt worden waren. Die Säule ist jedoch nicht nur der Lebensort des Säulenheiligen, sondern auch sein Attribut; das ist bisher nicht beachtet worden.

Im gemalten Dekor der byzantinischen Kirchen bestimmt die hellenistische Tradition der Säule die Position des Styliten und nicht seine Zugehörigkeit zum Mönchtum, da die Mönche der orthodoxen Welt als separate Kategorie, ohne Styliten, dargestellt wurden [10]. Am Eingang oder im Durchgang, um nur einige Beispiele anzuführen, haben Säulenheilige sich erhalten in der Nea Moni auf Chios [11], in den Hagioi Anargyroi und in der Panagia Mavriotissa in Kastoria [12], in der Petruskirche bei Novi Pazar [13], in der Kariye Camii [14], in Dečani und Lesnovo [15], in der Pantanassa in Mistra [16] usw. Es scheint, daß zwei Säulenheilige der Gruppe angehören, die sich in Lesnovo neben der ursprünglichen Altarschranke befindet. Am Triumphbogen wurden sie in Monreale [17], in Žiča [18], in der Muttergotteskirche zu Peć [19], in Zaum bei Ohrid [20], und in der Johanneskapelle in Mistra [21] dargestellt. Alle diese Beispiele der Darstellungen von Säulen mit Styliten verdeutlichen die Idee des triumphalen Eingangs, die aus der imperialen Kunst der Spätantike stammt, da der arcus triumphalis unter anderem den repräsentativen Zugang zu Foren und Sanktuarien bildete. Die Beziehungen zwischen dem römischen

Triumphbogen und den romanischen Portalen [22] wie auch zu den byzantinischen Altarschranken [23] sind schon hinreichend untersucht worden. In diesem Zusammenhang möchten wir nur auf zwei Beispiele der römischen Kunst hinweisen und zwar auf die Art und Weise, wie man die Säulen neben der Apsis aufgestellt hat. Das erste Beispiel stammt aus dem Haus der Hirschen in Herculaneum [24], das zweite aus dem Venus-Tempel in Rom [25]. Wenn die Stellung der Säulenheiligen im byzantinischen gemalten Dekor erwähnt wird, wird ausschließlich ihre Position auf Säulen und Pfeilern der Kirche betont [26], wie man sie noch heute in der Kirche des Christus Antiphonites auf Zypern [27], in Sopoćani [28], Dečani [29] usw. sehen kann. Auch in Serbien, wo man der Darstellung der Styliten besondere Aufmerksamkeit widmete, werden sie manchmal auf ungewöhnliche Weise gezeigt. Am Ende des 12. Jahrhunderts verläßt der Großžupan Stefan Nemanja den Thron, geht ins Kloster und wählt den heiligen Symeon Stylites zu seinem Ideal. So ist es kein Wunder, daß an seinem Grab in Studenica [30] Säulenheilige dargestellt wurden und zwar so, als würden sie das Gewölbe des Arcosoliums tragen. Michail und Evtihios und ihre Mitarbeiter, die bekannten Maler des serbischen Königs Milutin aus der paläologischen Renaissance, malen die Säulenheiligen auf den Kolonnetten der Fenster in der Vierung, womit sie ihnen einen Ehrenplatz gewähren. Dies ist der Fall in der Königskirche in Studenica [31], in Staro Nagoričino [32] und Gračanica [33]. Alles ist so angeordnet, daß die Darstellungen der Säulen mit den Styliten den Eindruck erwecken, als ob die byzantinische Kirche auf den Säulen ruhe [34]. Wenn man die Eigenschaften der Styliten, die in der hagiographischen Literatur sorgfältig tradiert wurden, betrachtet, so erkennt man, daß in einem geistigen Sinne dieser Eindruck zutrifft.

In seinem bekannten Werk "Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger" schreibt G. Bandmann: "Das Christentum griff die mit einer bestimmten, wenn auch schon verblaßten Bedeutung verhafteten Bauformen - Säule, Apsis, Bogen, Turm, Wölbung - auf und gab ihnen in ihrer Zusammensetzung zum Ge-

samtbauwerk einen neuen Sinn als neues Jerusalem, Gottesstadt, der eine Modifizierung der uralten Vorstellung vom Hause Gottes darstellt" [36]. Von der Bedeutung der Säule handelnd, unterscheidet Bandmann die Säule als Gestalt und die Säule als Mal. Im ersten Fall werden die Karyatiden erwähnt, die wegen ihrer moralischen Kraft ihre Stellung am Erechtheion erhalten haben [37]. In der orthodoxen Welt wurden solche Eigenschaften gerade den Säulenheiligen zugeschrieben, die sich in "unerschütterliche Säulen" verwandelt haben, wie Johannes Klimax bemerkt [38]. Das immerwährende Stehen, die στάσις, als die charakteristische Lebensweise der Säulenheiligen, wird auch anderen Heiligen zugeschrieben, wie zum Beispiel dem Hl. Basileios: "... ohne eine Bewegung des Körpers, der Augen, der Gedanken ..., wie ein steinernes Bild zu Ehren Gottes und des Altars" [39].

Die Säule ist, wie schon gesagt, ein Attribut der Styliten und zwar in der moralischen Bedeutung der Kraft des Geistes, der Sauberkeit und der Tugend ganz allgemein, wie vor allem im Manierismus und Barock hervorgehoben wurde [40]. Sie bietet Sicherheit und Stütze. Auf zwei römischen Medaillen, die eine von Kaiser Macrinus, die andere von Kaiser Gordian, ist eine Frau dargestellt, die sich auf eine Säule stützt, dazu die Devise "securitas temporum" bzw. "securitas perpetua" [41].

Unter den Säulen als Mal verweisen wir nur auf die römischen Triumphsäulen, die im Laufe der Zeit ihre Nachahmungen gefunden haben, wie die Christussäule in Hildesheim [42] und zwei weitere Säulen an der Schauseite der Karlskirche in Wien, wie H. Sedlmayr gezeigt hat [43]. Die Trajanssäule preist im figuralen Fries, der von unten nach oben läuft, virtus, pietas, clementia und iustitia des sechszigmal dargestellten Kaisers. Die Bewegung nach oben, die in der römischen Kunst festzustellen ist, kann mit den Darstellungen der Styliten in Werken der angewandten Kunst und auf Miniaturen in Beziehung gesetzt werden, in denen man die Styliten mittels einer Treppe oder Leiter erreichen kann [44]. Diese Details beschreiben nicht

nur die Stelle des Lebensortes des Styliten, sondern weisen auch auf die Scala der geistigen Vervollkommnung hin, die die Säulenheiligen in ihrem Gottesdienst verfolgt haben. In diesem Sinne ist es interessant zu erwähnen, daß die Maler der orthodoxen Welt den Tempel der Weisheit immer mit sieben Säulen geschildert haben [45]; ein Serbe des 14. Jh. stellt jedoch den Tempel der Weisheit als tholos auf sieben Stufen dar [46]. Offenbar versteht der Künstler das Wort стлъпь nicht als Säule, sondern als стлъба = Scala. Dies ist ein Wortspiel der altserbischen Sprache, das aber eine komplexere Bedeutung hat als auf den ersten Blick erscheinen mag.

Letzten Endes wurden im Mittelalter die Säulenheiligen von den Serben deshalb stets so besonders verehrt, weil der erste serbische Herrscher, Großžupan Stefan Nemanja, als Mönch den Hl. Symeon zum Vorbild gewählt hatte. Sogar die Liturgie des Hl. Simeon Nemanja ist nichts anderes als die leicht abgewandelte Liturgie des Hl. Symeon Stylites [47]. Gerade dieser Umstand bedingte in der mittelalterlichen serbischen Kunst einerseits die Darstellungen der Styliten und andererseits das Verständnis der Serben für diejenigen Gestalten, die als reinste Repräsentanten des Gottesdienstes gelten dürfen.

Anmerkungen

1. A. Chatzinikolaou, in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst 2, col. 1071-1077, mit Bibliographie; V.H. Elbern, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 8, col. 411-413, mit Bibliographie.

2. A. Xyngopoulos, Οἱ στυλῖται εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην. Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, Athen 1949, 116-129; J. Lafontaine-Dosogne, Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le Monastère et sur l'Iconographie de S. Syméon Stylite le Jeune, Brüssel 1967, passim, bes. 217.

3. Cf. besonders A. Xyngopoulos, op. cit.

4. Ibid. 121.

5. F.B. Florescu, Die Trajanssäule, Bukarest-Bonn 1969, Taf. 1-2, 72.

6. J. Lafontaine-Dosogne, L'influence du culte de Saint Syméon Stylite le Jeune sur les monuments et les représentations figurées de Géorgie. Byzantion 41, Brüssel 1971, 166-187, fig. 1-4.

7. Arhiepiskop Danilo, Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih, Belgrad 1935, 283.

8. I.M. Djordjević, Zagonetni lik na kapitelima u Novoj Pavlici, Raška baština 2, Kraljevo 1981, Taf. 12.

9. A. Hadzinikolaou, op.cit., col. 1076; V.H. Elbern, op.cit., col. 413; R. Hamann-MacLean, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1976, 164.

10. Nur in Bačkovo sind Styliten unter den Mönchen, doch an Pfeilern, dargestellt, cf. E. Bakalova, Bačkovskata kostnitza, Sofia 1977, Taf. 146-147.

11. E. Melas, ed., Alte Kirchen und Klöster Griechenlands, Köln ²1974, 246-248.

12. S. Pelekanides, Kastoria, I, Thessalonike 1953, Taf. 11, 69.

13. M. Ćorović-Ljubinković, Živopis crkve svetoga Petra kod Novog Pazara, Starinar n.s. 9, Belgrad 1970, 47.

14. P. Underwood, The Kariye Djami, New York 1966, Taf. 520.

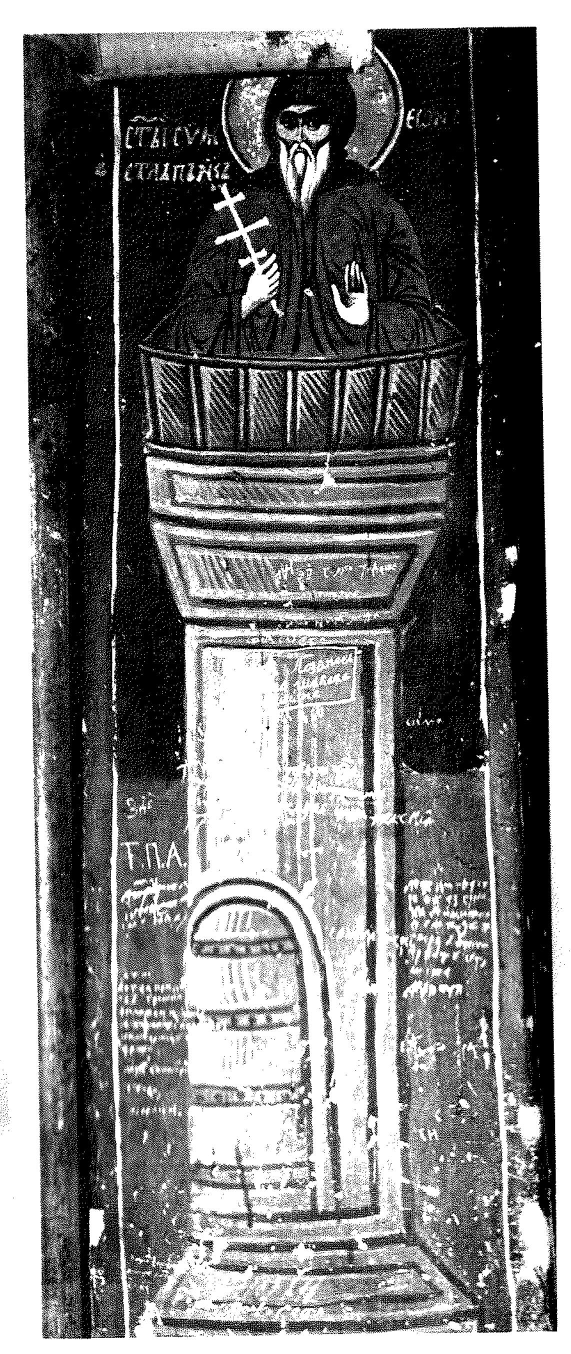
15. I.M. Djordjević, op. cit., 121.

16. S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra, Paris 1970, pl. 23-24.

17. O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, Boston 1955, 29, Taf. 49.

18. M. Kašanin - Dj. Bosković - P. Mijović, Žiča, Belgrad 1969, 126-127.

19. M. Ivanović, Crkva Bogorodice Odigitrije u Pećkoj patrijaršiji, Starine Kosova i Metohije 2-3, Priština 1963, 144.



Symeon Stylit, Nikolauskirche, Peć, 1674

20. C. Grozdanov, Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka, Belgrad 1980, 110.

21. S. Dufrenne, op. cit., pl. 35.

22. R. Hamann-MacLean, Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 15, Marburg 1949/50, passim; Y. Christe, La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll, Cahiers archéologiques 21, Paris 1971, 31-42. Die Stellung der Säulen an den Eingängen kann man mit einem alttestamentarischen Text in Verbindung bringen: am Eingang des Tempels in Jerusalem wurden zwei Säulen gemacht, die Festigkeit und Stärke bedeuteten und Jachin und Boas genannt wurden. Dazu besonders H. Sedlmayr, Kunst und Wahrheit, Mittenwald 1978, 143-152.

23. I. Konstantynowicz, Ikonostasis, Lwow 1939, passim.

24. H.P. L'Orange - P.J. Nordhagen, Mosaik, München 1969, Taf. 6.

25. R.B. Bandinelli, Roma. L'arte romana nel centro del potere, Milano ²1976, Taf. 286.

26. Cf. Anmerkung 1.

27. A. und J. Stylianou, The Painted Churches of Cyprus, Stourbridge 1964, Taf. 75.

28. V.J. Djurić, Sopoćani, Belgrad 1963, 130-131.

29. Dj. Bošković - V. Petković, Manastir Dečani, Belgrad 1941, Taf. 155.

30. V. Petković, Manastir Studenica, Belgrad 1924, 46, Abb. 45. Diese Malerei stammt aus dem 16. Jahrhundert, wiederholt aber die Malerei von 1208/09.

31. M. Kašanin - V. Korać - D. Tasić, Studenica, Belgrad 1960, 98-99.

32. G. Millet - A. Frolow, La peinture du moyen âge en Yougoslavie III, Paris 1962, pl. 82, 2-4.

33. V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, Belgrad 1934, pl. 64. Ähnlich in Mistra, cf. S. Dufrenne, op. cit., fig. 68.

34. Als Pfeiler der Kirche werden die heiligen Hierarchen, Märtyrer und Asketen auf den das Kirchengebäude tragenden Säulen dargestellt; cf. L. Ouspensky, Symbolik des Kirchengebäudes, in: Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums, Stuttgart 1962, 63.

35. Berlin [5]1978.

36. Ibid., 62.

37. Eine andere Begründung bei Vitruvius 1.1: die Frauen aus dem Ort Karyai wollten den Feinden ihres Volkes keine Kinder gebären.

38. Migne, PG 88, 937.

39. Das Zitat nach V.H. Elbern, HIC SCS SYMION, Cahiers archéologiques 16, Paris 1966, 31.

40. G. de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profan, Genève 1958, col. 106-108.

41. Ibid., 107-108.

42. H. Busch, Germania romanica, Wien 1963, Taf. 60.

43. H. Sedlmayr, op.cit., 148-152.

44. V.H. Elbern, op. cit., Abb. 4, 5; S. Pelekanides - P. Christou - Ch. Tsiumis - S. Kadas, The Treasures of Mount Athos I, Athen 1974, Taf. 237.

45. S. Radojčić, La table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes depuis le début du XIIIe jusqu'au début du XIVe siècles, Zbornik radova vizantološkog instituta 16, Belgrad 1975, 220-221.

46. Ibid., 219, pl. 1.

47. Dj. Sp. Radojičić, Jedna pozajmica u najstarijoj srpskoj crkvenoj pesmi (u Savinoj službi Simeonu Nemanji), Slovo 6-8, Zagreb 1957, 231-235.

THÉANO CHATZIDAKIS-BACHARAS

PRÉSENCES CLASSIQUES DANS LES MOSAIQUES DE HOSIOS LOUKAS

Avec deux planches

Le but de cette communication est de détecter la présence des éléments classiques dans les mosaïques de Hosios Loukas, mosaïques exécutées suivant une tendance stylistique par excellence "anticlassique" comme il est généralement admis. Le terme "classique" est adopté ici pour montrer la dépendance de ces éléments du répertoire iconographique en usage pendant l'époque qui suit le triomphe des images caractérisé par le retour vers les valeurs de l'art hellénistique du passé.[1]

Otto Demus avait déjà remarqué que les attitudes des apôtres dans le narthex suivaient des formules classiques malcomprises à cause de l'absence d'intérêt pour ce genre de représentations.[2] Encore dans les peintures murales des chapelles occidentales les éléments classiques peuvent être relevés non seulement dans les attitudes et les gestes de certains personnages mais aussi dans le rendu des animaux.[3]

Les remarques qui vont suivre portent sur le niveau formel de l'examen iconographique, en laissant de côté tout ce qui concerne l'interpretation stylistique des formules employées. Deux images d'une importance inégale mais apportant d'informations utiles à notre propos seront examinées. I. La Vierge de l'abside (fig. 2,4) et II. Un detail de la scène de la Nativité (fig. 5).[4]

I.

L'examen du type iconographique de la Vierge trônant de l'abside nous apporte un témoignage précis sur la provenance et la qualité des modèles utilisés. En effet, nous allons constater une analogie frappante entre les formules employées à Hosios Loukas et dans deux représentations dans Sainte Sophie de Constantinople : La Vierge de l'abside,[5] (fig. 1) et la Vierge dans le vestibule sud-ouest (entre les deux empereurs Constantin et Justinien)[6] (fig. 3) qui est, une copie fidèle de la première. Entre ces trois images on peut relever les points de ressemblance suivants :

1. L'emplacement de l'enfant juste au centre du corps de la Vierge, produisant ainsi un effet analogue à une projection dorée sur un fond de couleur bleu foncé (lapis lazzuli) (fig. 1,3,4).
2. La disposition des mains de la Vierge : l'une sur l'épaule gauche, l'autre sur le pied droit de l'enfant. (fig. 1,3,4).
3. L'attitude de l'enfant, qui projète le pied gauche en avant. (fig. 1, 3,4).

4. L'attitude de la Vierge qui projète également le pied gauche en avant.
5. Les proportions des deux corps (Vierge-enfant).
6. Le dessin des vêtements de la Vierge :
   a. Même disposition des plis du marphorion autour du visage, et des draperies qui dissimulent le mouvement du corps.
   b. Même type des croix qui décorent le maphorion sur le front et les épaules.
7. La forme du trône - sans dossier.
8. Les dimensions du "suppendaneum" qui a la même largeur que le trône, et son décor avec des pierres précieuses.

En plus, la Vierge de Hosios Loukas ressemble à celle de l'abside de Sainte Sophie sur les points de détail suivants :

9. Même décor du tissu qui couvre le front de la Vierge, porté sous le maphorion, avec des raies verticales.
10. Même décor du trône par des pierres précieuses.

Les seuls points de dissemblance à Hosios Loukas, par rapport au modèle constantinopolitain, sont la position de la main gauche du Christ tenant le rouleau devant la poitrine, ainsi que l'emploi d'un seul coussin sur le trône. Ainsi les ressemblances sur ces dix points sont suffisantes pour nous convaincre de l'identité des formules utilisées dans les deux monuments et plus précisement entre les deux représentations de la Vierge dans l'abside de chaque église.

Ce modèle est aussi repris (renversé) à Sainte-Sophie de Thessalonique,[7] et plus tard à Daphni[8] avec des variations dans les proportions des deux corps,[9] ainsi que dans la forme et le décor du trône.[10] Il paraît intéressant de signaler ici que ce modèle ne sera plus en usage dans les autres mosaïques du XIème siècle, au moins celles qui nous sont connues, à Néa Moni et à Sainte-Sophie de Kiev, où la Vierge est représentée orante et en pieds.[11]

Le professeur Kitzinger a montré dans son rapport que les artistes qui ont exécuté la mosaïque de l'abside de l'église Constantinopolitaine étaient orientés vers le passé pour s'inspirer;[12] des rapprochements faits avec des oeuvres précises ont montré les apports de l'art hellénisant, pré-iconoclaste, à la formation du style de cette mosaïque. On pourrait maintenant ajouter d'autres remarques, sur la formule iconographique employée, qui permettront de confirmer ce recours à l'art paléochrétien. Quelques images du VIe siècle avec la Vierge à l'enfant trônant nous fournissent des témoignages utiles, comme par exemple l'icone de la Vierge,

à l'encaustique, au Sinaï (seconde moitié du VIe s.), généralement reconnue comme une oeuvre aux réminiscences très fortes de la tradition hellénistique.[13] Si on isole de ce groupe la figure principale de la Vierge trônant on pourra constater plusieurs points de ressemblance typologique:

a) L'emplacement de l'enfant au centre du corps de la Vierge. b) La disposition des mains de la Vierge. c) La projection du pied gauche de la Vierge contrebalancée, ici, par celle du pied droit de l'enfant. On peut aussi constater une analogie typologique avec la Vierge représentée sur un feuillet du diptyque de Berlin (564/65)[14] ainsi que sur la tapisserie du VIe siècle du Musée de Cleveland.[15] Des exemples du type qui nous intéresse ici peuvent être attestés dans les représentations de la Vierge, à Saint Démétrios de Thessalonique (détruite aujourd'hui), dans l'abside de la basilique de Poreč, sur la fresque de la catacombe de Comodille et sur les ampoules de la Terre Sainte.[16]

Cette formule iconographique qui constitue une des variantes de la Vierge trônant paraît donc suffisament répendue à cette époque, ce qui permet de penser qu'elle reproduisait probablement une image précise (icone mobile ou bien mosaïque ou fresque d'une grande église) particulièrement vénérée.[17] Sa reprise dans l'abside de la Grande Eglise de la capitale en témoigne d'une manière indirecte et en même temps elle confirme le retour à cette époque aux modèles iconographiques consacrés à l'époque pré-iconoclaste. Dans ce sens on peut dire que les mosaïstes de Hosios Loukas ont adopté pour l'abside du catholicon une formule appartenant à la tradition "classique" par l'intermédiaire de la mosaïque de l'abside de l'église la plus importante de l'empire.

II

Dans la scène de la Nativité,[18] riche en éléments iconographiques intéressants, dont certains sont liés à des prototypes classicisants comme la figure de Joseph[19] et celle du berger[20] la représentation des animaux présente un intérêt particulier à cause de leur disposition dans le paysage qui n'est pas dûe au hazard. Elle peut être rattachée à des modèles "renaissants" en usage à l'époque qui précède celle de l'exécution des mosaïques de Hosios Loukas, à savoir pendant la deuxième moitié du Xe siècle. Dans l'extrémité droite du paysage (fig. 5) on voit deux chèvres aux cornes tordues, de couleur contrastée, noir/blanc, disposées l'une derrière l'autre avec les corps en direction opposée alors que leurs têtes sont tournées vers la même direction. Plus bas on voit un autre couple d'animaux d'une même couleur blanche : un agneau qui baisse la tête pour paître et derrière lui un bélier qui tourne sa tête en arrière alors que

son corps suit le mouvement du corps de l'agneau. Encore un detail doit être signalé : Le dos de ces deux animaux est marqué par deux taches rouges - peut être une reminiscence des pratiques de culte ancien.

Nous retrouvons ces deux paires d'animaux représentés d'une manière analogue qu'à Hosios Loukas dans une miniature du fameux psautier 139 de la Bibliothèque Nationale de Paris.[22] Dans la scène où David joue à la lyre[23] on voit disposés dans un paysage idyllique des animaux qui ressemblent avec ceux de la Nativité dans les points suivants :

1. La chèvre noire et l'agneau blanc du manuscrit (fig. 6) ont exactement la même attitude que les deux chèvres de la Nativité. L'alternation même des couleurs, noir/blanc est respectée.
2. Les deux des trois agneaux situés auprès du ruisseau dans le manuscrit (fig. 7) ont la même attitude que l'agneau et le bélier de Hosios Loukas; ils ont également la même couleur blanche. Enfin,
3. Tous les animaux blancs du manuscrit sont marqués par les mêmes taches rouges sur la tête et le dos, que nous avons signalé à Hosios Loukas.

Il est pourtant à noter que les animaux du troupeau n'ont plus le même arrangement dans les autres copies du Psautier.[24]

La migration du motif des animaux, dans d'autres scènes peut être attestée dans une autre scène de la vie de David, dans le psautier de Basile II de la Marcienne.[25] Dans la scène de la lutte de David contre l'ours (fig. 8), on retrouve la paire formée par l'agneau et le bèlier auprès du ruisseau dans une disposition analogue à celle du Psautier 139 et de la mosaïque de la Nativité à Hosios Loukas.

On peut relever des analogies dans la disposition du premier groupe des animaux (deux brebis blanches en pâturage) dans la Nativité du Ménologue de Basile II,[26] alors que ce motif est assez dégénéré dans la Nativité de l'evangéliaire du skévophylakion de la Grande Lavra (deux animaux trop petits sont perdus entre les collines du fond au centre de l'image).[27] Enfin cette disposition des animaux du troupeau est reprise à Daphni dans la scène de la Nativité.[28] Mais ici seulement l'une des deux paires d'animaux est representée et on ne voit pas les taches rouges sur le dos. On pourrait ainsi penser que dans ce détail, à l'envers de ce que l'on devait s'attendre, les mosaïstes de Hosios Loukas se sont montrés plus fidèles à un prototype du genre du psautier 139 que les mosaïstes de Daphni.

Les rapprochements faits jusqu'ici nous amènent à formuler certaines hypothèses quant aux modèles utilisés à Hosios Loukas. Loin de penser à une influence directe d'un manuscrit du genre du psautier 139 sur nos

mosaïques il faudrait plutôt considérer ces ressemblances comme des indices utiles à préciser la catégorie d'oeuvres qui furent la source d'inspiration de ce genre de détails de l'iconographie de la Nativité. On serait ainsi tenté à penser qu'une scène de la Nativité qui devait décorer une des grandes églises de la capitale, exécutée sous l'influence directe du courant antiquisant du Xe siècle, aurait probablement repris ce motif hellénistique pour représenter les animaux dispersés dans le paysage. C'est cette image hypothétique, qui aurait pu constituer le modèle repris à Hosios Loukas et en partie plus tard à Daphni.

On déplore souvent dans les études sur l'art de la "Renaissance" macédonienne l'absence des reflets de cet art dans la peinture monumentale.[29] Il est vrai qu'aucun ensemble décoratif, même les mosaïques de Daphni[30], ne peut atteindre le niveau d'assimilation des modèles puisés dans la tradition hellénistique de certains manuscrits et autres oeuvres des arts mineurs de cette époque.[31] Néanmoins les rapprochements présentés dans cette communication nous permettent, j'espère, de constater la familiarité des mosaïstes de Hosios Loukas avec des formules iconographiques puisées du repertoire classicisant des IXe et Xe siècle, prouvant ainsi que malgrè les divergences de style un fond commun, de types et formules, constitue le vocabulaire permanent du langage artistique de la peinture byzantine au delà des origines des traditions, au delà du temps et de l'espace.

NOTES

(A cause de l'espace limité je ne cite que la plus récente bibliographie).

1. Les études fondamentales de K. Weitzmann sur la question de la "renaissance" macédonienne sont réimprimées dans Studies in classical and Byzantine Manuscript Illumination, ed. H. Kessler, Chicago et Londres, 1971 (études no. 6,7,8); voir aussi en dernier lieu Idem, "The classical Mode in the period of the Macedonian Emperors : Continuity or Revival" dans Byzantina kai Metabyzantina, vol. I, 1978, p. 71-85, pl. I-XXXI. Le rôle et l'étendue de ce phénomène a été réévalué ces dernières années par C. Mango, "The Date of God. Vat. Reg. gr. I and the Macedonian Renaissance", dans Acta ad Archeologiam et Artium Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae), IV, 1969, p. 121 et s. Idem, Storia dell' arte, dans Civiltà Bizantina dal IX all' XI secolo, aspetti e problemi. Università degli Studi di Bari, Centro di Studi Bizantini, Corsi di Studi-II, 1977, Bari, 1978, p. 241-284, Idem, Byzantium, the Empire of New Rome, Londres 1980, p. 272-274. Voir aussi H. Belting et G. Cavallo, Die Bi bel des Niketas, Wiesbaden 1979,

p. 40 et s. et E. Kitzinger, "The Hellenistic heritage in byzantine Art reconsidered", dans J.Ö.B., 31.2, XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, 1/2, Wien 1981, Rapports I, Vienne 1981, p. 658-675.

2. E. Diez et O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Loukas and Daphni, Cambridge Mss, 1981, p. 80.

3. Voir par exemple Jean dans la Crucifixion, Christ dans la Transfiguration, nimbes en dégradé, chevaux, chouette. Th. Chatzidakis, "Particularités iconographiques du décor peint de Saint-Luc en Phocide : Les chapelles occidentales", dans C.A., XXII, 1972, p. 96, fig. 6, 18. Eadem Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles Occidentales. Τετράδια Χριστιανικῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας, 2, Athènes, 1981, (sous-presse).

4. Diez-Demus, op. cit., fig. 13, 3,4.

5. C. Mango et E. Hawkins, "The Apse Mosaics of Saint Sophia at Istanbul", dans D.O.P., 19, 1965, Op. 115 et s., fig. 2-11. A. Grabar, L'iconoclasme byzantin, Paris 1957, p. 189 et s. G. Galavaris, "The representation of the Virgin on a "thokos" on seals of the Constantinopolitan Patriarchs", dans Δ.Χ.Α.Ε., 1960-61 (1962), p. 159 et s. (datation vers 1355 qui n'est plus acceptée). R. Cormack, "Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul", dans Art History, 42, 1981, 135-138, fig. 1.

6. Th. Whitemore, The Mosaics of Saint Sophia at Istanbul, Second Preliminary Report. The Mosaics of the Southern Vestibule, Oxford, 1936, pl. V-VII. A. Grabar, La Peinture byzantine, Genève, 1954, p. 97-100, fig. à la p. 88 (en couleur).

7. S. Pelekanides, "Bemerkungen zu den Altarmosaiken der Hagia Sophia zu Thessaloniki und die Frage der Datierung der Platytera", réimprimé dans Μελέτες Παλαιοχριστιανικῆς καί Βυζαντινῆς 'Αρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη, 1977, π. 97-107, fig. 1. (datée au XIIe siècle). La datation de R. Cormack, Ninth century monumental painting and mosaic in Thessaloniki, Londres 1968 (thèse photocopiée), dans la première moitié du XIe siècle paraît plus probable.

8. G. Millet, Le monastère de Daphni, Paris 1899, p. 109, fig. 50

9. Le corps du Christ à Sainte-Sophie est beaucoup plus petit. S. Pelekanides op. cit. voyait à la suite de Kalligas une souture à la hauteur de la main droite de la Vierge et attribuait la partie inférieure de l'image au VIIIe siècle et la partie supérieure au XIIe siècle. Cormack, op cit. pense à l'homogénéité de la représentation.



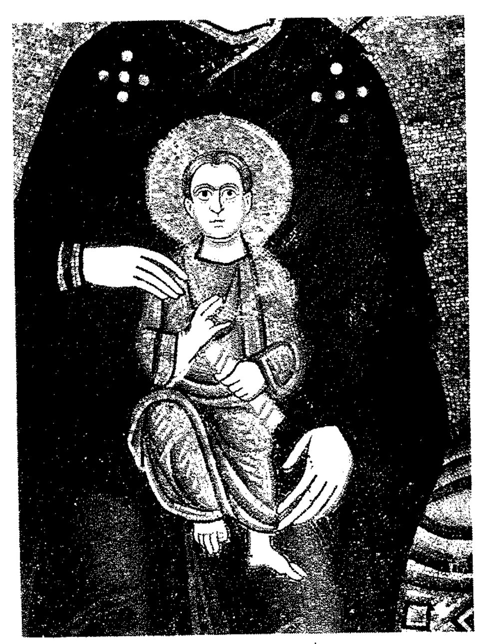
1. Constantinople, Sainte-Sophie, abside, Vierge à l'enfant



2. Hosios Loukas, abside, Vierge à l'enfant



3. Constantinople, Sainte-Sophie, vestibule sud—ouest, Vierge à l'enfant, détail



4. Détail de la fig. 2



5. Hosios Loukas, animaux, détail de la Nativité



6. Paris, Bibl. Nat., gr. 139, animaux, détail du f. 1



7. Paris, Bibl. Nat., gr. 139, animaux, détail du f. 1



8. Venise, Marc. gr. 17, David luttant contre l'ours

10. Le décor du trône est commun dans ces deux monuments (feuilles d'acanthe) qui ressemblent ainsi, en ce détail iconographique, à la Vierge de l'abside de Sainte-Sophie d'Ochrid, R. Hamam Mac Lean et H. Hallesleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen, 1963, fig. 11 (2,3 : IV, 1A).

11. A. Orlandos, Monuments byzantins de Chios, II, Athènes 1930-31, pl. 18. G. Longvin, Sofija Kievskaja, Kiev, 1971, fig. 50.

12. E. Kitzinger, (cité en n. 1), p. 662-663, fig. 9.

13. K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, Princeton, 1976, p. 18, B 3, pl. IV-VI et XLIII-XLVI.

14. Staatliche Museen Preussicher Kulturbezitz (564/65). The Age of Spirituality, ed. K. Weitzmann, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1979, p. 528-530, no. 474 (avec bibliogr.).

15. The Cleveland Museum of Art (VIe siècle), ibidem, p. 532-533, no. 477, pl XIV. (avec bibliogr.).

16. L'iconographie de la Vierge à l'enfant assise sur un trône est examinée en dernier lieu par M. Sacopoulo, La Théotokos à la mandorle de Lynthrankomi, Paris, 1975, p. 15 et s. et A.H.S. Megaw et E. Hawkins, The Church of the Panaghia Kanakaria at Lynthrankomi in Cyprus its Mosaics and Frescoes, Dumbarton Oaks Studies, 14, Washington D.C., 1977, p. 61-76 et 85-98. (pour bibliogr. relative voir dans Sacopoulo, op. cit. p. 15 et s.).

17. La plupart de ces exemples se trouve en périphérie. Un témoignage incertain à propos d'une image de la Vierge trônant entre les donateurs, membres de la famille impériale, dans l'abside d'une chapelle de l'eglise de la Vierge des Blachernes, pourrait constituer une preuve pour l'emploi du type, dont on ne connait pas les détails iconographiques, à Constantinople même. Voir sur ce sujet R. Janin, Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, 1ère partie, t. III, Les églises et les monastères, Paris, 1969, p. 168 et s. et C. Mango, The Art of the Byzantine Empire 312-1453, Sources et Documents, New Jersey, 1972, p. 34-35.

18. Diez-Demus, op. cit., fig. 4,5.

19. H. Maguire, "The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art", dans D.O.P., 31, 1977, p. 139, 153-156.

20. Il a la même attitude qu'à Daphni (Diez-Demus, op. cit. fig. 84, 85) puisée dans le répertoire hellénistique, voir par exemple tissu copte du Ve siècle d'Antinoë, D. Thompson, Coptic Textiles in the

Brooklyn Museum, Brooklyn N.Y., 1971, No. 4, pl. III (avec bibliogr.) et G. Konstaninopoulos, "᾿Ανάγλυφο ἀπό τή Λέρο", dans A.Δ. 21, (1966), 1967, p. 50-55. Voir aussi The Age of Spirituality. p. 249-251, no. 227-229. Voir aussi représentations du berger dans la Nativité du Ménologe de Basile II ainsi que dans l'évangéliaire du Skévophylakion de la Grande Lavra, (Il Menologio di Basilio, Torino 1907, p. 271 et K. Weitzmann, "The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations", réimprimé dans Studies p. 268 et s., fig. 258). S. Pelekanides et autres, Treasures of Mount-Athos, Athènes 1979, vol. III, fig. 7, (fol. 114v) (en couleurs).

21. Ce détail n'est pas visible dans les photos en noir et blanc.

22. H. Buchthal, The Miniatures of the Paris Psalter, Londres, 1938. p. 13-17, pl. I. D'après les études récentes de H. Buchthal, "The Exaltation of David", dans Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXVII, 1974, p. 330-333 et de C. Mango, "Civiltà" (cité en n. 1) p. 279, ce manuscrit aurait été confectionné dans la seconde moitié du Xe siècle, après la mort de Constantin VII. Voir aussi Weitzmann "The classical mode", (cité en p. 1), p. 72-73, fig. 5.

23. Voir photo en couleur dans H. Stern, L'art byzantin, ed. Presses Universitaires, Paris 1966, pl. XX.

24. Voir exemples dans Buchthal, Paris Psalter, fig. 19, 20, 21, 22, 24, 25.

25. D.T. Rice et M. Hirmer, L'Art Byzantin, Londres, 1957, fig. 127.

26. Il Menologio di Basilio, p. 271

27. Weitzmann, (cité en n. 20) p. 268, fig. 258, cf. Treasures of Mount Athos, (cité en n. 20) fig. 7 (fol 114v).

28. G. Millet, Daphni, pl XII, 2. Diez-Demus, op. cit., fig. 84, 85.

29. H. Buchthal, "The Exaltation", p. 330 et s. et Mango, "Civilta", p. 272 et s. Idem, Byzantium, p. 272, Kitzinger, (cité en n. 1) p. 662.

30. Le caractère hellenisant de ces mosaïques est mis en valeur par G. Millet, Daphni et O. Demus (Diez-Demus, op. cit.), dans la perspective hellénocentrique qui était jugée indispensable à l'époque pour faire relever la valeur esthétique de l'art byzantin. Pourtant le rôle de ce monument doit être réexaminé dans le contexte des connaissances actuelles, afin d'éclairer mieux l'impact de la "renaissance" macédonienne dans la peinture monumentale. Voir aussi Belting (cité en n. 1) p. 44 et s.

31. Le niveau d'assimilation des modèles antiquisants est discutable. Les éléments hellénisants sont souvent employés en tant que "citations" dans un langage tout différent de celui de l'antiquité, propre à la nouvelle culture que s'étaient créés les byzantins. Voir ouvrages cités en n. 1 et C. Mango, "Antique Statuary and the Byzantine Beholder", dans D.O.P., XVIII, 1963, p. 55-75. Voir aussi R. Cormack, cité en n. 5, p. 132.

10.2 BYZANZ UND DIE ANGRENZENDEN KULTURKREISE

ALICE BANK

BYZANCE ET LES CIVILISATIONS AVOISINANTES: ARTS MINEURES

Pour ce qui est de l'époque qui précéda l'iconoclasme, il ne nous est pas permis de parler d'influence de Byzance sur les pays voisins dans le domaine des arts mineurs. Dans les larges frontières (instables) de l'Empire, se trouvaient réunis des peuples possèdant différentes cultures et traditions artistiques. A Constantinople étaient concentrés des matériaux, des monuments et des artistes provenant de diverses régions, notamment des provinces orientales. Dans un seul ensemble (sans parler de celui de Perechtchepino, découvert sur un territoire qui n'entrait pas dans l'Empire), on peut trouver des objets fabriqués dans un milieu hétérogène ou bien issus des mains d'artisans venus de différentes régions.

La mode " barbare " des objets en or incrustés fut largement répandue. Même une seule pièce -- comme par exemple le discos de Paternus, le missorium de Constance II, et dans une certaine mesure, la chaire de Maximien --combine des éléments artistiques de diverses origines. Les centres de la soierie (Iran, Byzance, Sogdiane) se laissent déterminer avec peine. Les découvertes de soierie byzantines dans les tombeaux des rois d'Europe occidentale et dans les sépultures du Caucase du Nord permettent de dater les monuments et en même temps de révéler les voies reliant ces lieux à Byzance [1]. La présence d'inscriptions - sogdiennes, khoresmiennes, etc. - sur les récipients en argent byzantins sont également des témoignages de pareils liens [2].

Sont beaucoup plus riches les matériaux qui caractérisent les rapports de Byzance avec les pays voisins durant les siècles suivants.

Les remarquables découvertes de pièces d'orfèvrerie et d'émaux cloisonnés faites récemment en Bulgarie à Preslav, peuvent être datées du milieu du Xe siècle grâce à des piéces de monnaie byzantines [3]. Quelle que soit la solution du problème de la nationalité des artistes, les objets trouvés présentent des points communs avec les monuments provenant de certains centres byzantins (Thessaloniques, Chersonèse). Sur certaines objets on peut déceler une

influence de modèles originaires du Proche -Orient.[4]

C'est aussi au Xe siècle que se rapporte la réplique d'un modèle byzantin par des artistes géorgiens qu'est une icône de la Vierge Hodigitria au monastère de Martvili[5]. cet exemple permet de déterminer un travail d'artistes locaux d'après un modèle et de supposer que sa commande avait pour but de répandre un certain type iconographique.

Au XIe siècle se rapporte une série de portes en bronze incrustées, commandées à Constantinople par des représentants des familles Mauro et Pantaleone d'Italie[6]. Ce rare matériel attribué avec précision est le témoignage d'une forme de liens de Byzance, cette fois avec l'Italie. Certaines portes italiennes ultérieures revèlent une interprétation des prototypes byzantins. Les mêmes liens peuvent être illustrés par des émaux cloisonnés, notamment par la célèbre Pala d'Oro. L'émaillerie cloisonné qui est si caractéristique de l'art byzantin se répandit dans presque tous les pays avec lesquels l'Empire entretenait des liens, notamment en Italie du nord et du sud. Certains monuments byzantins dotés d'émaux sont montés dans des monuments italiens[7]. Des parties de la Pala en argent de Torcello sont des imitations italiennes de modèles byzantins. Le triptyque de Chakhuli peut être considéré comme un parallèle de la Pala d'Oro. Sur ce triptyque, les émaux byzantins voisinent avec des émaux géorgiens[8]. L'émaillerie cloisonnée fut adoptée par les artistes géorgiens et obtint dans leurs mains des traits spécifiques. Le même processus eut lieu en Russie ancienne. Sur la reliure de l'Evangile de Mstislav, on trouve deux émaux byzantins parmi des émaux russes.

Nos notions concernant l'utilisation d'émaux sur des pièces laïques, sont établies principalement sur la base de monuments provenant de trésors russes . A ceux-ci , à présent, s'ajoutent les découvertes de Preslav. L'on connaît aussi la dite couronne de Constantin Monomaque dont les parties furent retrouvés sur le territoire de la Hongrie : elle témoigne également des liens de Byzance avec ce pays.

Enfin, le dit plat d'Artukid du musée d'Innsbruck montre que cette technique se répandit au Proche-Orient au

XIIe siècle (plus tard elle fut connue en Chine) . Notre communication faite au XXVe Congrès International des Orientalistes à Moscou, fut consacrée au problème des liens artistiques de Byzance avec le Proche-Orient, principalement au XIIe siècle[9]. Reposant sur une analise concrète d'un groupe de récipients en argent, y était établie l'influence de l'art du Proche-Orient sur Byzance. Ce même thème peut être relevé dans l'étude de A.Grabar[10] où l'auteur fait appel à un plus large matériel des divers genres des arts mineurs, ainsi que dans plusieurs autres de mes travaux ultérieurs[11].

Le groupe d'argenterie russe est tout autre (revêtements d'icônes, sions et cratères de Novgorod): il montre une transformation des prototypes et de certains motifs ornementaux byzantins[12]. De récentes fouilles à Novgorod ont mis à jour d'intéressants fragments de revêtements en bronze du XIIe siècle, proches des pièces analogues en argent[13].

La question du lieu de fabrication des petites icônes en bronze argenté du XIIe siècle trouvées à Rakovac non loin de Novi Sad en Jugoslavie, reste obscure, malgré l'étude exhaustive de I.Nikolaević qui suppose qu'elles ont été importées de Byzance[14]. Nous n'excluons pas qu'elles ont été fabriquées sur place d'après des modèles byzantines.

Les liens de Byzance avec les pays voisins à la même époque, se révèlent distinctement d'après les pièces en ivoire : ce n'est pas seulement le diptyque connu avec les représentations d' Otton II et Theophano, les coffrets avec rosettes et représentations d'animaux, la reproduction de cet ornement sur une plaque en pierre de Torcello -- autant de monuments qui témoignent de l'influence de Byzance sur l'art de l'Occident -- mais aussi une série d'objets montrant les liens entre Byzance et la Russie : ce sont les plaquettes en ivoire, récemment publiées, portant le même ornement, trouvées à Smolensk et à Novogroudok[15] ; les fragments d'un triptyque découverts à Volkovysk, un peigne de Sarkel - Belaïa Veja. S. Radojčić et V.P.Darkevitch on remarqué que les plaquettes byzantines ont été reproduites sur des reliefs en pierre de Kiev et de Vladi-

mir - Souzdal.

On a découvert (principalement à Chersonèse, mais aussi en autres lieux) en assez grandes quantités de plaquettes en os d'animaux domestiques avec des représentations d'animaux et d'oiseaux : elles se distinguent des modèles de la capitale de l'Empire et furent vraisemblablement fabriquées sur place [16].

Les mêmes liens peuvent être suivis d'après les objets en pierre : les stéatites et les camées [17]. Certains détails (iconographiques et stylistiques) permettent d'attribuer - sans certitude absolue - de nombreux spécimens à des artistes italiens, bulgares et serbes. Un lien très étroit peut être établi entre les camées byzantins et italiens [18]. De nombreux camées, conservés depuis longtemps dans les trésors des églises et des monastères russes, se trouvent enchâssés dans de riches montures russes, ce qui témoigne du grand cas que l'on faisait des camées en Russie. Certains de ces derniers présentent une communauté stylistique, se qui permet de supposer qu'ils ont été exécutés sur une même commande. Nous mentionnerons encore la destinée remarquable de le dite zmeevik de Souzdal [19].

La question du lieu de fabrication des pâtes de verre - - Constantinople ou Venise - reste toujours à debattre [20]. Au cours des dernières décennies, les archéologues découvrirent des fragments de récipients en verre peints, émaillés ou dorés, en Armenie (Dvin) et dans la localité de Novogroudok en Biélorussie [21]; en ce dernier lieu, on mit également à jour un fragment d'icône en stéatite byzantine et une pâte en verre portant une représentaton de la Nativité [22].

Les sources écrites du XIIe siècle nous font savoir que les normands déportèrent des tisserands de Thèbes et de Corinthe : cela nous explique comment des motifs byzantins ont pu s' implanter dans la soierie d' Europe occidentale.

Le problème des rapports qui s' établirent entre Byzance et les pays voisins durant la période de la conquète de Constantinople par les croisés, fut éclairé principalement sur la base de matériaux fournis par la peinture

(les icônes et les miniatures). Ce n'est qu'au cours des derniers temps que l'on manifesta quelque intérêt pour les monuments de la toreutique [23].

Les récentes découvertes faites par V. Dymova à Tcher - ven en Bulgarie, présentent un grand intérêt : parmi les petites icônes en argile portant des représentations en relief (estampées?) de saints et de scènes évangéliques, figure une Ascension qui est une copie exacte du même sujet représenté sur une icône en stéatite byzantine conservée au Musée Historique de Moscou [25]. L'on peut supposer que de telles icônes reproduisaient des modèles plus précieux, vraisemblablement d' Athos, d'où P. Sevastianov avait ramené l'icône en stéatite. Les demi-figures de saints provenant des mêmes fouilles (et probablement du même objet) rappèllent les personnages des revêtements en argent d'icônes byzantins de la fin du XIIIe et du XIVe siècle.

Nous avons posé le problème de la pénétration des motifs ornementaux du Proche-Orient dans le décor des objets en argent byzantins de la fin du XIIIe et du XIVe siècle. [26] Ce phénomène s'expliqerait par une interruption des traditions durant les années de la conquète des croisés et l'activité d'artistes orientaux. En même temps on peut observer une interaction d'éléments byzantins et italiens dans les objets en métaux.

Lorsqu'on suit l'histoire des rapports mutuels entre Byzance et les pays voisins, il est permis de conclure que durant le millénaire de son existence, l'apport dont bénéficia la culture byzantine de la part de l'Europe occidentale est beaucoup moins important que l'apport oriental. Par contre, l'influence de Byzance sur les arts mineurs de l'Italie, des pays balkaniques et de la Géorgie (surtout aux Xe - XIIe siècles) se manifeste à un plus haut degré que dans les pays orientaux. Il faut noter évidement le rôle que joua la communauté de religion. Les manières dont s'exerça cette influence sont diverses: exportation d'articles, exécution de pièces sur commandes, assimilation de procédés techniques, copie de modéles, expatriation d'artistes. Le travail d'après des modèles concourut à l'établissement d'ateliers locaux et dans certains cas provoque une action de retour.

[1] Иерусалимская, А.А. О северокавказском "шелковом пути" в раннем средневековьи. "Советская археология", 2 (1967), с. 55-78; Idem. К вопросу о связях Согда с Византией и Египтом. "Народы Азии и Африки". 3 (1967), с. 119-129; Idem. Археологические ткани как датирующий материал. "Проблемы хронологии памятников Евразии в эпоху раннего средневековья". Краткие сообщения Института археологии Академии Наук СССР. 158 (1979), с.114-120; Jerusalimskaja, A. Une soierie récemment trouvée dans le tombeau de Mochtchevajs Balka, Caucase Septentrional. Documenta Textilia. Zeitschrift für S. Müller Christensen. München, 1981, S. 123-129.

[2] Луконин, В.Г., Лившиц,В.А. Среднеперсидские и согдийские надписи на серебряных сосудах."Вестник древней истории", 3 (1964), с. 165-167.

[3] Totev, Totju. Der Schatz von Preslav. Bulgarien heute. 12/78. S. 28-29; Тотев, Тотю. Преславското съкровище."Славяне", август (1978), с. 16-17; La Bulgarie médiévale. Art et civilisation. Paris, Grand Palais. 1980. Catalogue de l'exposition. n°n° 156-190, p. 108-114.

[4] Банк, А.В. Две перегородчатые эмали из Херсонеса. "Искусство Западной Европы и Византии". Москва, 1978, с. 237-244; Idem. Об одной группе перегородчатых эмалей.Sous presse.

[5] Bank, A. Les modèles de Constantinople et les copies locales. Actes du XXIIe congrès international d'histoire de l'art. Budapest, 1969. t. I, III. Budapest, 1972, p. 179-180; Банк,А.В. Константинопольские образцы и местные копии. "Византийский временник", XXXIV (1973), с. 190-195.

[6] Matthiae, G. Le porte bronzee bizantine in Italia. Roma, 1971.

[7] Opera diretta da H. Hahnloser. Il tesoro di San Marco. I. La Pala d'oro; II. Il tesoro e il Museo. Firenze, 1965, 1971.

[8] Амиранашвили, Ш. Хахульский триптих. Тбилиси 1972.

[9] Byzance et l'Orient d'après quelques données de l'art appliqué du XIe et du XIIe siècles. "Труды XXV Международного конгресса востоковедов". Москва, 1962, с. 355-361.

[10] Grabar, A. Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens. "L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge". vol. I. Paris, 1968, p. 265-290.

[11] Банк, А.В. Взаимопроникновение мотивов в прикладном искусстве XI - XV веков. "Древнерусское искусство". Проблемы и атрибуции. Москва, 1977, с. 72-82. Idem. Прикладное искусство Византии. IX - XII вв. Очерки.Москва, 1978. с.45-63.

[12] Банк, А.В. Взаимопроникновение мотивов. с. 72-82.

[13] Колчин, Б.А., Хорошев, А.С., Янин, В.Л. Усадьба новгородского художника XII в. Москва, 1981, с. 128-135, рис. 63-64.

[14] Nikolaević. Depotfund bronzener Kunstgegenstände aus Rakovac. Ein Beispiel des Exports byzantinischer Kunst. "Byzantinischer Kunstexport". Martin-Luther-Universität. Halle. Materiale des Kolloquiums Halle Wittenberg, 1978, S. 218-232.

[15] Банк, А.В. Константинопольские образцы и местные копии. с. 191-192; Idem. Прикладное искусство Византии. с. 82-86,рис. 62-67.

[16] Даркевич, В.П. О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре . Сбор. "Славяне и Русь". Москва, 1968. с.410-419 Радојчић, С. Кијевски рељефи Диониса, Херакла и светих ратника."Старинар". Књ.XX, Београд, 1970.с. 331-337.

[17] Банк, А.В. Прикладное искусство. с. 101, 102, 104, 110, 129-132.

[18] Банк, А.В. Художуственные связи Византии и сопредельных стран. Сбор. "Культура Востока. Древность и раннее средневековье". Ленинград, 1978.с. 93-94

[19] Рындина, А.В. Суздальский змеевик. Сбор."Древнерусское искусство". Художественная культура домонгольской Руси. Москва, 1972, с.217-234; Щепкина, М.В. О происхождении Успенского сборника. Сбор. "Древнерусское искусство". Рукописная книга. Москва, 1972, с. 73-77; Залесская, В.Н. К вопросу об атрибуции Суздальского змеевика, в связи со статьей А.В.Рындиной "Суздальский змеевик". "Византийский временник". 36.(1974), с. 184-189.

[20] Wentzel, H. Das Medaillon mit dem hl. Theodor und die venezianischen Glasspasten im byzantinischen Stil. "Festschrift für Erich Mayer". Hamburg, 1959, S. 50-67; idem. Zu dem Enkolpion mit dem hl. Demetrios in Hamburg. "Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen". Bd. 8, 1963, S. 11-24; Ross, Marvin. Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. vol. I, Washington, 1962, p. 87-89; Vickers, M. A Note on Glass Medallions in Oxford. "Journal of Glass Studies". vol. XVI, 1974, p. 18-24.

[21] Джанполадян, Р.М. Стеклянный сосуд из Двина. Краткие сообщения Института археологии Академии Наук СССР. вып. 160, Москва, 1955, с. 31-32; Idem. Средневековое стекло из Двина. IX - XII вв. Ереван, 1974; Гуревич, Ф.Д., Джанполадян, Р.М., Малевская, М.В. Восточное стекло в Древней Руси. Москва, 1968.

[22] Банк, А.В. Два литика из недавних раскопок. "Зборник Народног Музеја". т. IX - X. Београд, 1979. с. 221-224.

[23] Marsak,B. Zur Frage der Toreutik der Kreuzfahrer. "Metallkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter. Konferenz. Berlin, 1979. Sous presse.

[24] Димова, В. Средневековният град Червен. "Векове". № 6 София, 1980. с. 5-15.La bulgarie médiévale. Art et civilisation. №№ 341-354, p. 165-169.

[25] Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог. 3. Москва 1977.№ 1013, с.161.

[26] Банк, А.В. Новые черты в византийском прикладном искусстве XIV - XV веков. Збор. "Моравска школа и њено доба. Београд, 1972, с. 55-59; Idem. Прикладное искусство Византии. с. 156-160.

ELISABETH PILTZ

DIE „BYZANTINISCHE FRAGE" UND DIE KUNST DES MITTELALTERS IN SCHWEDEN

Mit vier Tafeln

Schweden und Byzanz - eine ziemlich ungewöhnliche Konstellation. Was gibt es denn an byzantinischen Denkmälern in diesem nordischen Randgebiet der mittelalterlichen Kulturwelt? Echt byzantinische Kaufmannskirchen in Garda und Källunge auf Gotland sind mehrmals untersucht worden[1]. Was sonst? Ausführlich haben wir dieses Problem in Konsthistorisk Tidskrift 1981 dargelegt. Wir wollen zunächst hier nur zwei Einflußbereiche behandeln, nämlich Glasfenstermalerei auf Gotland und den Ursprung der Kopfbedeckung in der Klosterkleidung der Hl. Birgitta.

I.

Dank ihrer natürlichen Lage am Kreuzpunkt der interbaltischen Handelswege, die Osten und Westen, Norden und Süden im Mittelalter verbanden, herrschte auf der Insel Gotland ein Wohlstand, der sich u.a. im reichen Bestand an Bauernkirchen bemerkbar machte. Oft wurden diese Kirchen mit prachtvollen Glasmalereien ausgeschmückt[2]. Unter diesen befinden sich einige Glasfenstermotive, die als byzantinisierend bezeichnet werden müssen, obwohl sie manchmal der abendländischen Ikonographie leicht angepaßt wurden. Sie gehören dem 13. Jh. an.

Darstellungen des thronenden Pantokrators befinden sich in Ekeby, Endre und Atlingbo. In Dalhem (Abb. 1) erscheint Christus Pantokrator wie aus einem bemalten Apsisgewölbe. Er trägt sogar eine Kreuzfahne in der linken Hand, eine westliche Umdeutung des Themas. Dieses Bild zeigt auffallende Parallelen zu Pantokratordarstellungen in Cefalù und Monreale (Abb. 2). Der untere Teil des Fensters zeigt eine eigentümliche Vermischung von Themen; hier taucht plötzlich der untere Teil einer Himmelfahrtsszene auf. Zwei verschiedene Vorlagen scheinen vermischt worden zu sein. Daher könnte man behaupten, der Glasmeister sei mit der griechischen Tradition nicht besonders vertraut gewesen. Er hat die Vorlagen nicht genau gekannt und ein Pantokratorbildnis aus der Halbkuppel der Apsis mit einer Himmelfahrtsdarstellung zusammengestellt. Dieselbe Vermischung zweier unabhängiger Themen ist in Endre

(Abb. 3) in zwei Tondoszenen, oben Christus Pantokrator, unten der untere Teil einer Himmelfahrtsszene, zu beobachten (vgl. Abb. 4).

Szenen aus dem Dodekaortion, dem Zwölffestezyklus, befinden sich in Rone (Geburt Christi; Abb. 5), in Eksta (Darstellung im Tempel), in Endre (Taufe; Abb. 6), in Rone (Metamorphosis; Abb. 7),in Alskog (Einzug Christi in Jerusalem), in Dalhem (Verrat des Judas) und in Lojsta (Kreuzigung; Abb. 8). Eine Parallele findet sich in einer illuminierten Handschrift aus dem 12. Jh. (Abb. 9)[3].

Um die Verbreitung dieser byzantinischen ikonographischen Themen im Norden zu erklären, muß man auf die sog. "byzantinische Frage"[4] hinweisen. Dieser Begriff wurde im Jahre 1854 von Karl Schnaase in die Kunstwissenschaft eingeführt. Damit bezeichnete er den Unterstrom byzantinischer Stileinflüsse, der sich durch das ganze abendländische Mittelalter zieht,um seinen Höhepunkt während der Gotik und in der italienischen Dugentomalerei zu erreichen.

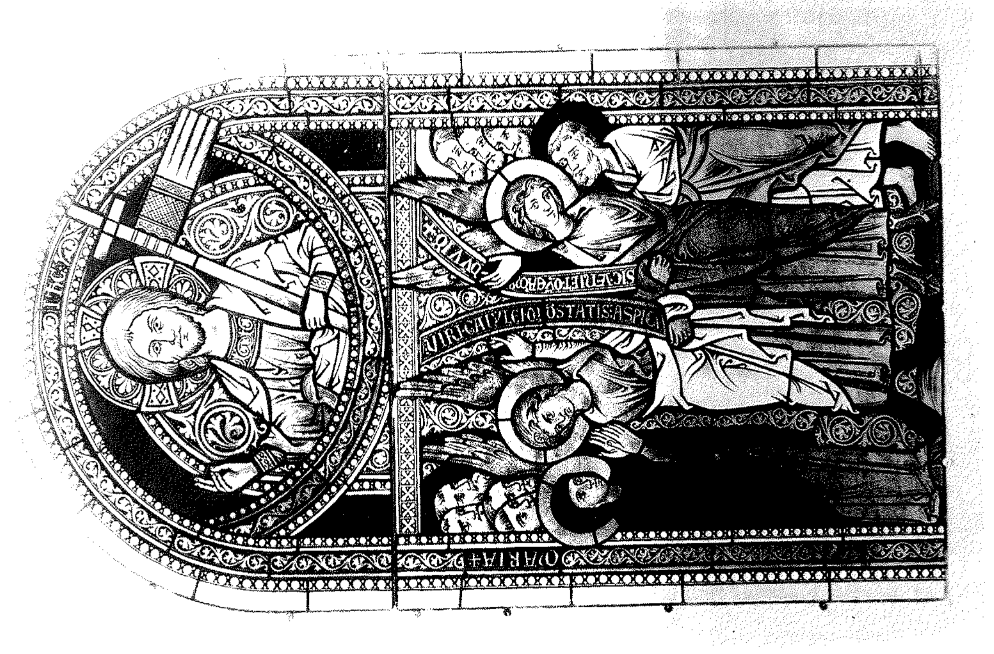
Die Vermittler der byzantinisierenden Elemente in Gotland waren, wie man annimmt, deutsche Glasmeister aus der sog. thüringisch-sächsischen Malerschule[5]. Die Elisabeth-Kirche in Marburg und die sizilianisch-byzantinischen Malereien in St. Maria zur Höhe in Soest sind interessante Parallelen, die man auch in der Buchmalerei findet.

Setzt man voraus, daß die mittelalterlichen Künstler als Ausgangspunkt ihres Schaffens immer bestimmte Vorlagen benutzten und daß diese in gewissem Grade durch sog. Muster- oder Malerhandbücher festgelegt waren, muß man damit rechnen, daß außer der im Westen entwickelten sog. Biblia pauperum[6] auch Handbücher oder Fragmente der Überlieferung aus der östlichen Tradition den Künstlern zur Verfügung standen. Zur Zeit der Kreuzzüge, 11.-13. Jh., kann man auch feststellen, daß sich abendländische Künstler gern nach dem Orient begaben und Skizzen und Zeichnungen der dort befindlichen Denkmäler und Vorlagen anfertigten.

Am intensivsten waren die künstlerischen Beziehungen mit Konstantinopel und mit dem lateinischen Königtum in Jerusalem während des lateinischen Interregnums (1204-1261). Aus dieser Zeit sind einige Musterzeichnungen erhalten, wie



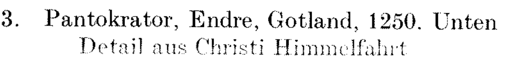
2. Pantokrator, Cefalù, Sizilien, 1148



1. Pantokrator, Dalhem, Gotland, 1250. Unten Detail aus Christi Himmelfahrt

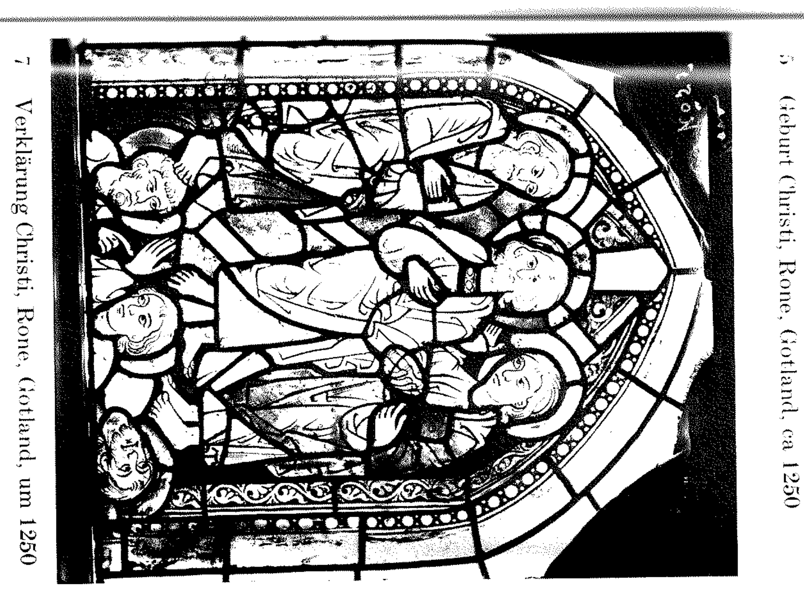


3. Pantokrator, Endre, Gotland, 1250. Unten Detail aus Christi Himmelfahrt

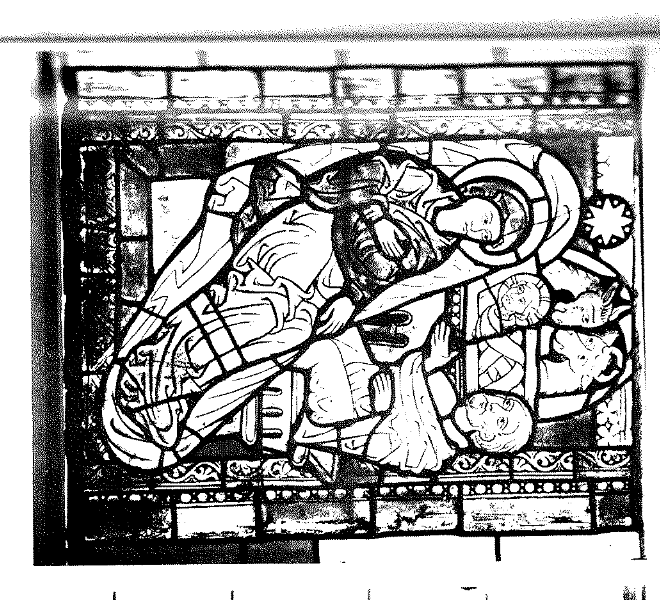




4. Himmelfahrt Christi, Rabula Evangeliar, 586, Bibliotheca Laurentiana, Florenz



7. Verklärung Christi, Rone, Gotland, um 1250



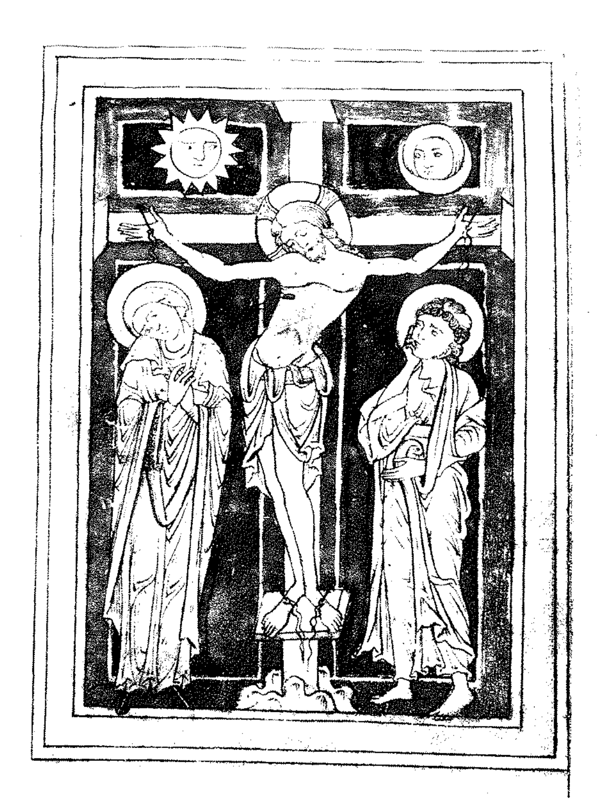
5. Geburt Christi, Rone, Gotland, ca 1250





6. Taufe Christi, Endre, Gotland, um 1250

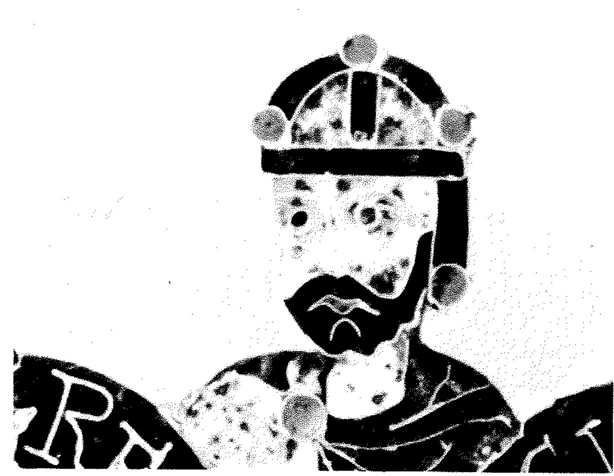
8. Kreuzigung, Lojsta, Gotland, ca 1250



9. Kreuzigung, Missale, f. 32, Frankfurt, 12. Jh.



10. Fragment aus Freiburg, 12. Jh.



11. Deutsche Reichskrone, 10. Jh., Detail Davidsplatte, Weltl. Schatzkammer, Wien



12. Sebastokrator Konstantin Palaiologos, Lincoln College Typikon, Ms. gr. 35, f. 1v, zweite Hälfte 13. Jh., Bodleian Library, Oxford

z.B. das berühmte Musterbuch in Wolfenbüttel, ein Luxuxlektionar aus den 30er-40er Jahren des 13. Jh., gezeichnet von einem sächsischen Künstler nach byzantinischen Vorlagen.[7] Ein Fragment eines solchen Musterbuches, eine einzelne Seite (Abb. 10), befindet sich in Frankfurt; dieses Blatt stammt aus dem 13. Jh. Stilistisch ist eine enge Beziehung zur konstantinopolitanischen Kunst und zu den Denkmälern in Monreale auf Sizilien zu beobachten. Wahrscheinlich gehörte dieses Blatt zu einem dem Wolfenbüttler Musterbuch verwandten Miniaturenzyklus. Diese Musterbücher spielten eine hervorragende Rolle bei der Vermittlung künstlerischer Formelemente aus dem Osten nach dem Westen und dienten als Vorlage für verschiedene Kunstgattungen: Wandmalerei, Mosaiken, Buchmalerei, Glasmalerei und sogar Skulpturen in Stein und Elfenbein.

Die Byzantiner benutzten dieselbe Technik für die Herstellung von Glasfenstern wie sie in spätrömischer und frühchristlicher Zeit angewandt wurde: kleine Stückchen von gefärbtem Glas wurden in perforierte Steinplatten eingefügt. Wahrscheinlich haben im 9. Jh. die Karolinger von den Byzantinern gelernt, solche kleinen Glasstücke in verschiedenen Farben mit Blei anstelle von Stein zusammenzufügen, um damit eine Art durchsichtigen Glasmosaiks zu schaffen. Ein Fund von Glasscherben aus der Pantokratorkirche (Zeyrek Camii)[8] von 1126 in Konstantinopel, die Details von Ornamenten aufweisen, wie man sie sowohl in der thüringisch-sächsischen als auch in der von ihr abhängigen gotländischen Glasfenstertradition findet, läßt vermuten, daß auch diese Kunstart ein Produkt des Kulturaustausches mit Byzanz war. Genau wie die Darstellungen der Malerhandbücher zeigen die byzantinischen Glasfragmente Szenen aus dem Leben Christi, insbesondere aus dem Zwölffestezyklus. Auch dieses Schema ist in der gotländischen Malerei zu finden.

II.

Die "byzantinische Frage" bezieht sich auch auf die mittelalterliche Trachtenkunde. Die Luxusmode von Byzanz mit ihren prachtvollen Insignien hat einen starken Eindruck auf das Abendland gemacht. Häufig sind Trachtenelemente offensichtlich ohne bewußte Einsicht in die Herkunft der Vorlage übernommen worden. Die abendländischen Höfe

wetteiferten darum, so schnell wie möglich den Luxus von Byzanz nachzuahmen, um dem eigenen Hof etwas von der raffinierten byzantinischen Eleganz zu verleihen.

Die einzige schwedische Ordensstiftung im Mittelalter war die der Hl. Birgitta von Vadstena. In einer Offenbarung wurde ihr das Aussehen der Ordenskleidung vom Heiland mitgeteilt. Die Kopfbedeckung der Ordensfrauen ahmt eine Krone nach. Wir wollen hier nicht versuchen, eine psychologische Erklärung dafür zu geben, wie die Hl. Birgitta ihre Visionen mental aufgebaut hat. Aber man kann vermuten, daß Birgitta Elemente aus der Alltagserfahrung und der Alltagsperzeption in ihre Visionen übernahm, da diese ja die Tendenz haben, im Unterbewußtsein weiterzuwirken, und so können wir einiges feststellen. Bevor sie die entscheidende Offenbarung der Konstitution und der Regeln des Salvatorordens empfing, hatte Birgitta im Gefolge ihres Gemahls Ulf auf einer Pilgerfahrt nach Santiago da Compostela 1341-1342 sowohl Frankreich als auch Deutschland besucht. Auf ihrer Reise machten sie Halt u.a. in St. Denis, in Aachen und in Köln.

Zur Zeit Ludwigs des Heiligen, dessen Regierungszeit mit dem lateinischen Kaisertum in Konstantinopel zusammenfiel, wurden byzantinische Prachtgegenstände in großer Zahl in den Westen gebracht. Die Byzantiner selbst verliehen, wenn auch selten, Kronen von geringerer Würde als die Kaiserkrone an fremde Fürsten. Daher ist es eigentlich kein Wunder, daß ein Kronentypus, der in einer Vision Birgittas auftaucht, eine Modekrone der damaligen Zeit war. Es handelt sich um eine byzantinische Fürstenkrone, das Stemmatogyrion, die von der dritten Rangperson in der kaiserlichen Hierarchie, dem Sebastokrator, getragen wurde. Dieses Insignium taucht schon auf der deutschen Reichskrone aus der Mitte des 9. Jh. auf (Abb. 11). Die großen roten Edelsteine hat Birgitta symbolisch als die fünf heiligen Wundmale Christi gedeutet. Diese Krone wird im Lincoln College Typikon vom Sebastokrator Konstantin Palaiologos, einem Bruder Michaels VIII., zweite Hälfte 13. Jh., getragen (Abb. 12). Der Text der Vision der Hl. Birgitta lautet[9]:

> Ornamenta capitis erit vitta, qua frons et gene circumdentur et ex parte operiatur facies; cuius extremitates una acus in occipite coniungat. Super hanc ponatur velum de tela denigrata, quod ne defluat, tres acus adaptabunt una circa frontem et due circa ambas aures. Deinde super velum ponatur corona de tela alba cui assuantur quinque particule de panno rubeo quasi quinque gutte; prima particula sit in fronte, altera in occipite, tercia et quarta circa aures, quinta in medio capitis in modum crucis. Hanc coronam una acus in medio capitis stabiliet et capiti coaptabit. Istam autem coronam tam vidue quam virgines portabunt in signum continencie et castitatis.

Anmerkungen

1. Siehe u.a. André Grabar, Pénétration byzantine en Islande et en Scandinavie. Cahiers Archéologiques 13 (1962) 292-301. Anthony Cutler, Garda, Källunge and the Byzantine Tradition on Gotland. The Art Bulletin 51 (1969) 257-266. Elisabeth Piltz, Zwei russische Kaufmannskirchen auf der Insel Gotland aus dem 12. Jh. Les Pays du Nord et Byzance, Acta Universitatis Upsaliensis, Series Figura 19, Uppsala 1981, 359-406.

2. Aron Andersson, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Skandinavien, Stockholm 1964, 45-50.

3. Georg Swarzenski, Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz, Frankfurt a.M. 1929, Taf. IX.

4. Siehe Philip Schweinfurth, Die byzantinische Form, Leipzig 1943, 116-191.

5. Johnny Roosval, Gotländsk Vitriarius, Stockholm 1950. H. Wentzel, Meisterdenkmäler der Glasmalerei, Berlin 1954, 14-29. Arthur Haseloff, Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg, Berlin 1907, 14-19. Idem, Besprechung, Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinsche Geschichte 76, Neumünster 1952, 267.

6. Henrik Cornell, Biblia pauperum, Stockholm 1925.

7. Codex 61.2. August-Oktober, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel: Kurt Weitzmann, Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches. Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag, Basel-Stuttgart 1961, 223-250.

8. Arthur Megaw, Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul. Dumbarton Oaks Papers 17 (1963) 331-372.

9. Sancta Birgitta Opera minora I, Regula Salvatoris, ed. Sten Eklund, Stockholm 1975, Pi-Text, §§ 62-64. Cf. Elisabeth Piltz, Kamelaukion et Mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques. Acta Universitatis Upsaliensis, Series Figura 15, Uppsala 1977, 89 Anm. 5.

HEINRICH L. NICKEL

ZUR STILBILDENDEN FUNKTION DER BYZANTINISCHEN MONUMENTALMALEREI FÜR DIE SÄCHSISCHE MALEREI DES 13. JAHRHUNDERTS

Die Frage des Einflusses der byzantinischen Kunst auf die sächsische Malerei des 12. und 13. Jahrhunderts ist schon mehrfach aufgegriffen worden. Indessen hat sich der Denkmälerstand und die Denkmälerkenntnis durch Neuaufdeckungen, Spezialuntersuchungen und im letzten Jahr durch ein Kolloquium zu diesem Thema sowie durch eine Ausstellung bisher in der Forschung unbeachteter Kopien und Pausen heute nur noch fragmentarisch oder überhaupt nicht mehr erhaltener Wandmalereien so stark erweitert, daß eine erneute Behandlung dieser Fragestellung opportun erscheint.[1]

Das 12. und erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zeichnen sich in Sachsen durch eine ungewöhnlich starke Bautätigkeit aus. Die Ursachen sind in dem für Mitteleuropa in dieser Zeit allgemein feststellbarem ökonomischen Aufschwung begründet. Der zunehmende Fernhandel ließ die Städte anwachsen, die zunehmende Arbeitsteilung zwischen Stadt und Land mehrte auch den Reichtum der weltlichen wie geistlichen Feudalherren und bildete die ökonomische Grundlage der Bautätigkeit.

Sachsen, seit der Zeit der Ottonen eine wichtige Kulturlandschaft Deutschlands, profitierte durch die deutsche Ostexpansion, in deren Folge neue Städte und Bistümer gegründet wurden. Für die Kulturkontakte war von Belang, daß über das Bistum Meißen nun eine direkte Verbindung entlang der Elbe nach Böhmen entstanden war,[2] die eine zweite Brücke zum östlichen Kaiserreich bildete, neben dem traditionellen Weg über Salzburg, die Alpenpässe, und die italienischen Adriastädte.

Bevor auf die Funktion der byzantinischen Malerei im 13. Jahrhundert in Sachsen eingegangen werden kann, muß auf eine eigentümliche Beobachtung an den Kunstdenkmälern aufmerksam gemacht werden. Im 12. Jahrhundert gehörte die figürliche Ausmalung von Sakralräumen in Sachsen keineswegs zur Regel. Im Bereich des Erzbistums Magdeburg haben sich aus dem 12. Jahrhundert zwei

Wandmalereifragmente erhalten - in den Prämonstratenserkirchen zu Leitzkau (geweiht 1155) und zu Jericho (2.H.12.Jh.) - in denen an Arkadenbögen bzw. an den Vierungsbögen Marmorinkrustationen imitiert werden. Es handelt sich dabei um Keilsteine mit abwechselnd gestreiften und bohnenförmigen Gesteinsstrukturen. In den Westteilen des Herzogtums Sachsen, den späteren Ländern Niedersachsen und Westfalen, ist im 12. Jahrhundert gleichfalls vornehmlich dekorative Malerei anzutreffen. In der Prämonstratenserkirche Cappenberg (1149) läßt sich das Dekorationssystem in Quadermalerei noch fast vollständig rekonstruieren. Imitierte Marmor-Quaderinkrustationen nach byzantinischem Muster finden sich in Berghausen (Sauerland), Stiepel (Bochum) und Stockum. [3]

Inkrustationsmalerei, besonders auch mit abwechselnden streifenförmigen und bohnenförmigen Gesteinsstrukturen, ist im byzantinischen Raum seit frühchristlicher Zeit so häufig anzutreffen, daß ein Beleg für die Übernahme kaum erforderlich ist. Unterstützt wird diese Feststellung durch ein eingentümliches Motiv der dekorativen romanischen Wandmalerei in Westfalen. In einer Reihe von Kirchen, z.B. in Stiepel, in Ostönnen, in Gehrden und der Petrikirche zu Soest sind Wandteppiche an die Wände über den Apsiden, im Querhaus und an den Langhauswänden aufgemalt, so realistisch, daß man teilweise die Haltestangen vermerkte und die (gemalten) Bogenkeilsteine überschnitt. [4]

Als Muster überwiegen Kreise oder Kreisranken, seltener Rosetten. Figürliche Motive kommen nicht vor.

Bei den Kreisrankenmustern wird die untere Kreisranke häufig durch den Teppichrand durchschnitten, eine Eigenart, die bei islamischen Teppichen dieser Zeit häufig auftritt. [5] Die gemalten Teppiche weisen als Herkunftsgebiet auf den Grenzbereich islamischer und byzantinischer Kunst und auf die Kreuzfahrerreiche hin. Da dekorative byzantinische Malerei viel schlechter als die figürliche publiziert ist, kommt der von D. I. Pallas veröffentlichten anikonischen Ausmalung der Pauloskapelle auf der griechischen Insel Ikaria aus dem frühen 12. Jahrhundert exemplarische Bedeutung zu. [6]

Die Ostwand der Kapelle wird durch drei Kielbogennischen gegliedert. Über dem Mittelbogen befindet sich ein in einen Kreis eingeschriebenes Malteserkreuz. Seitlich davon sind in der Breite der Pfeiler teppichartige Zierstreifen aufgemalt: links, unter einem gemalten Spitzbogen ein keramikartiges Ornament, rechts unter einem Rundbogen, ein geometrisches Teppichmuster. Wie in Westfalen überschneiden die gemalten Teppiche die Keilsteinbogenrahmungen. Pallas bringt das Dekorationssystem von Ikaria in Verbindung mit ähnlichen Malereien in Kleinasien (Kappadokien). [7] Für den sächsischen Pfarr- und Klosterkirchenbau des 12. Jahrhunderts kann also festgestellt werden, daß man in einer ausgesprochenen Bildaskese bis auf die Apsisausmalung (gewöhnlich mit einer Maiestas Domini) sich auf dekorative Malerei beschränkte, und zwar mit einer Anlehnung an den ostkirchlichen Bereich, die zuweilen an eine Adaption heranreicht. Die Ursachen für diese Zurückhaltung gegenüber dem figürlichen Bilde können nur vermutet werden. Möglicherweise hängt sie mit der großen Bedeutung der Reformklöster für das Baugeschehen der Zeit und deren Streben nach Schmucklosigkeit zusammen.

Gegen 1200 setzt in Sachsen eine auffallende Entwicklung ein. Nicht nur neuerbaute Kirchen, sondern auch ältere Gotteshäuser werden nun mit Figurenzyklen an Wänden und Gewölben überzogen, so als wolle man in wenigen Jahrzehnten das im vorangehenden Jahrhundert Vernachlässigte aufholen. Nur für die Hauptapsis bleibt die Maiestas Domini verbindlich; für die Wände und Gewölbe werden fast für jede Kirche eigene ikonographische Programme entworfen. Diese an anderer Stelle schon ausführlich dargelegte Entwicklung wurde hier nochmals angedeutet, um verständlich zu machen, daß unvermittelt im 13. Jahrhundert in Sachsen ein Bedarf an Monumentalmalerei einsetzte, der aus den eigenen künstlerischen Potenzen nicht befriedigt werden konnte. [8] Das bezog sich nicht nur auf die Maler: zwei erhaltene Künstlerinschriften - in Klösterlein Zelle und im Braunschweiger Dom - weisen auf Wandermaler hin, sondern auch auf die Form der Malerei, den Stil, z.T. auch auf die Ikonographie. [9]

Es ist zu untersuchen, auf welchen Wegen und aus welchen Quellen neue Impulse in die sächsische Monumentalmalerei gelangen und, ob diese Einflüsse in wesentlichem Maße stilbildend wirkten.

Die byzantinische Malerei, als die in technischer wie in künstlerischer Hinsicht in Europa entwickelste Malerei, bot sich in erster Linie als Quelle an. Dabei standen der Übernahme weniger Schranken entgegen als in der Baukunst, in der die unterschiedliche Liturgie deutlich abweichende Bauformen gebot.

Die Blüte der figürlichen Wandmalerei in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Sachsen wird gekennzeichnet durch neue gestalterische Tendenzen. Die Figurenbewegung, ausgedrückt durch eine erregte Bewegung der Gewänder (Gewandzackenstil) wird als Mittel verwendet, psychische Bewegung der handelnden Personen auszudrücken. Die Expressivität der Gesichter und Gesten, wie sie im 12. Jahrhundert vorherrschte (Idensen, Halberstädter Abrahamsteppich) wird abgelöst durch harmonische Einfühlung (Pretzien). Gesichter und Haltungen beginnen, psychische Gefühlswerte wiederzugeben.

Entsprechende Entwicklungstendenzen lassen sich auch in der byzantinischen Malerei des 12. und 13. Jahrhunderts feststellen. Das erstaunliche dabei ist, daß in den wichtigsten Entwicklungsetappen eine Stilparallelität eintritt, worauf besonders eindringlich Richard Hamann McLean und Otto Demus aufmerksam gemacht hatten. [10)]

Die allgemeine Stilentwicklung der byzantinischen Malerei führt nach der Klassizität der Makedonischen Renaissance zu einer zunehmenden Bewegtheit und Komplizierung der Formen, die zu Ende des 12. Jh. in den Mosaiken von Monreale auf Sizilien, in Kurbinovo in Mazedonien und in der Anastasis von S. Marco in Venedig ihren Höhepunkt erreicht. Danachsetzt um 1200 eine erneute Beruhigung ein als Reaktion auf den spätkomnenischen Stil. Sie ist in Serbien (Studenica) aber auch in der Kunst der Kreuzfahrerstaaten feststellbar, die auf dem Gebiet der Malerei bisher noch nicht zusammenfassend ausgewertet worden ist. Ungenügend wurde bisher auch die Einwirkung der byzantinischen Malerei von Mazedonien und Serbien - jener für die Malerei des frühen 13. Jh. besonders wichtiger Provinzen - nach dem nördlichen Deutschland berücksichtigt. Die Vermittlung erfolgte wohl auch über Ungarn, so weit man das aus dem nur spärlich erhaltenen Bestand an Monumentalmalerei noch beurteilen kann. [11)]

Die nachprüfbaren Einwirkungen der byzantinischen Malerei auf die sächsische Monumentalmalerei können als Formenzitate, als ikonographische Programme und als Stilelemente herausgearbeitet werden. Die Zitate sind offensichtlich. Nicht nur in Süddeutschland, wie in Prüfening und in der Allerheiligenkapelle in Regensburg, werden Kreuzgratgewölbe wie Kuppeln ausgemalt. (Für das letzte Beispiel hat Demus das Vorbild der Capella Palatina in Palermo wahrscheinlich gemacht). In Sachsen finden wir diese kuppelartigen Ausmalungen in Axien an der Elbe, im Braunschweiger Dom und in der Hohnekirche zu Soest. In Bausenhagen wird sogar der Zenit eines Kreuzgratgewölbes kuppelartig ausgehöhlt und darin das Bild des Pontokrator untergebracht. Das Brustbild des Pantokrators mit Kreuznimbus findet sich weiterhin im Bogenfeld über dem östlichen Seitenschiffportal in der Servatiuskirche zu Quedlinburg.

Wie sehr die kuppelartige Ausmalung von Kreuzgratgewölben als Zitat zu verstehen ist, wird aus der Tatsache ersichtlich, daß im byzantinischen Bereich Gratgewölbe ganz anders dekoriert werden. Die Grate werden in der Regel ornamental betont und auf den Feldern befinden sich Figurenmedaillons.

Die Übernahme von ikonographischen Motiven, von Kompositionen und einzelnen Figurenausprägungen läßt sich am besten durch die Vermittlung von Musterbüchern erklären, von denen eines sich im sächsischen Bereich erhalten hat: das Musterbuch von Wolfenbüttel. [12)]

Ein wichtiges Beispiel für die Übernahme bietet die Putzritzzeichnung aus Klösterlein Zelle bei Aue. Zwischen einem königlichen Märtyrer (wohl Friedrich I.) und einem bischöflichen Heiligen (wohl Nikolaus) befindet sich das Bild der Madonna mit dem Kinde im rein byzantinischen Typus der Eleusa. Auf einen nicht aus dem mitteldeutschen Raum stammenden Künstler weist nicht nur der Verzicht auf den sonst zu Beginn des 13. Jh. in Sachsen aufkommenden Gewandzackenstil hin, sondern besonders die auffällige, die Gesamtbreite der unteren Bildrahmung einnehmende Künstlerinschrift: (M)ARTIN ME FE(CIT).

Als weitere ikonographische Übernahme ist auf den Einzug Christi in Jerusalem zu verweisen. Gegenüber der strengeren Form in

mitteleuropäischen Buchillustrationen nimmt in Byzanz das Motiv gegen 1200 genrehafte Züge an. Eine gute Entsprechung findet man in einer heute nur noch fragmentarisch erhaltenen aber durch eine Farbpause vom Beginn unseres Jahrhunderts überlieferten Darstellung des Einzugs in der Dorfkirche von Burgsdorf bei Eisleben. Berücksichtigt man die durch die Technik bedingten Unterschiede zwischen Mosaik und Malerei, so sind die Übereinstimmungen mit der Darstellung des gleichen Themas in der Capella Palatina in Palermo überzeugend. [13] Ein Stilvergleich zwischen byzantinischer und sächsischer Malerei in der ersten Hälfte des 13. Jh. stößt auf die Schwierigkeit, daß die vermutlich repräsentativsten Werke nicht mehr erhalten sind oder durch Übermalungen des 19. Jh. entstellt wurden. In Magdeburg finden sich außer den Putzritzzeichnungen im Domkreuzgang keine Reste romanischer Malerei. Die wenigen Fragmente in der Oberkirche von St. Servatius in Quedlinburg lassen lediglich noch die überragende Qualität der Ausmalung des frühen 13. Jh. erkennen. Die Malereien im Braunschweiger Dom haben durch Verrestaurierung größtenteils ihren Urkundenwert eingebüßt.

Umso höher ist der Wert der 1973 entdeckten Ausmalung der Thomaskirche zu Pretzien zu werten. [14] Der Ort liegt 20 km südöstlich von Magdeburg an der Elbe und die Kirche unterstand im 13. Jh. dem Liebfrauenkloster zu Magdeburg. Da man sich bei der Aufdeckung auf die Konservierung des erhaltenen Bestandes beschränkte, dürfen die erstrangigen Malereien als ein originales Zeugnis der Malerei der erzbischöflichen Hauptstadt gelten.

Inmitten der Apsishalbkuppel ist auf dem Regenbogen thronend Christus in der Mandorla dargestellt. Ihn umgeben in anbetender Haltung Maria und Johannes der Täufer. Vervollständigt wird das Bild durch zwei Cherubim und am unteren Bildrand in den Zwickeln zwischen Mandorla und begrenzendem Ornamentband zwei Engel im "Knielauf". In der darunterliegenden Zone zwischen und neben den Apsisfenstern sind Heilige angeordnet. An den Seitenwänden des Chorquadrates werden in den oberen Zonen durch ihre Größe die Figuren der klugen und törichten Jungfrauen hervorgehoben. Darunter folgt in einem schmalen Bildstreifen ein Zyklus aus der Jakobsgeschichte. In der Laibung des Triumphbogens befinden

sich die Wurzel Jesse und Evangelistenfiguren.
Die Ausmalung der Apsishalbkuppel zeichnet sich schon durch die Maltechnik gegenüber dem übrigen Bildschmuck aus. Auf einem zweischichtigen Mörtelbewurf wurden Vorzeichnung, Grundfarbenanstrich und Binnenzeichnung a fresco aufgetragen. Das ist eine im Norden sonst ungebräuchliche Technik, die jedoch weitgehend der Malweise im ostkirchlichen Bereich entspricht. Man kann daraus, und aus manchen silistischen Eigenheiten, schließen, daß in dieser Zeit in Magdeburg Meister tätig waren, die ihre Ausbildung im byzantinischen Einflußbereich erfahren hatten.
Auch in der Ikonographie des Maiestasbildes in der Apsis ist eine Abweichung gegenüber dem in Sachsen gebräuchlichen Typus festzustellen. Es fehlen an der Mandorla die Evangelistensymbole. Das Bild entspricht daher stärker der byzantinischen Deesis. Freilich weist die Nachbarschaft der klugen und törichten Jungfrauen auf die Endzeitvorstellung hin.
Als Vorbildparallele für Christus in der Mandorla bot sich das byzantinische Himmelfahrtsbild an mit Christus in der Lichtgloriole [15] (Hamann McLean, Monumentalmalerei, Abb.14). Das Bild der Himmelfahrt in der Sofienkirche zu Ohrid ist in der Gesamtanlage dem Christus in Pretzien vergleichbar. Auch die schwebenden Engel am unteren Gloriolenrand stimmen überein. Die flüssige Binnenzeichnung des Gewandes und die Art der Drapierung haben große Ähnlichkeit. Der milde komnenische Kopftypus mit vollem Haar, zartem Bart, Schattenlinien unter den Augen und der Lippe, stimmen weitgehend überein. Dieser Christustypus war auch in der Kreuzfahrerkunst verbreitet, was durch eine von K. Weitzmann veröffentlichte Maiestas-Domini-Ikone vom Berge Sinai belegt werden kann. [16]

Die adorierende Maria in Pretzien trägt über ihrem Kopftuch, unter dem blonde Flechten hervordringen, eine Krone. Auch die zarte, jugendliche Gestalt gemahnt an die französische Frühgotik.

Somit schließt sich der Kreis der Bezugnahmen bei diesem wichtigen Denkmal der sächsischen Monumentalmalerei der ersten Hälfte des 13. Jh. Stilbildend wirkt die byzantinische Kunst insofern, als aus ihr in aktiver Weise Anregungen und Zitate entlehnt werden, die für die eigene Stilentwicklung verwertbar sind.

Anmerkungen

1) F. Lambert, Byzantinische und westliche Einflüsse in ihrer Bedeutung für die sächsische Plastik und Malerei des 12. Jh. Phil.Diss.Berlin 1926; H. Nickel, Romanische Wandmalerei Sachsens in ihrem Verhältnis zur byzantinischen Kunst. In: Studia Byzantina, Wiss.Beitr. der Martin-Luther-Universität, Halle 1966/23
W. Grape, Grenzprobleme der byzantinischen Malerei, Über die Grenzen der stilbildenden Rolle der byzantinischen Kunst für einzelne Buchmalereizentren in ihrem Einflußbereich. Phil. Diss.Wien 1973;
Übergreifende Probleme des Ost- West-Austausches bes.:
O. Demus, Byzantine Art and the West, London 1970;
E. Kitzinger, The byzantine contribution to western Art of the 12th and 13th century. in:Dumbarton Oaks Papers 20 (1966) 25-47; ders. Byzantium and the West in the second half of the 12 th Century. in Gesta (1970) 49-56.
H. Neumann, Neuentdeckte Wandmalerei im Schnittpunkt östlicher und westlicher Stileinflüsse. in: Eikon und Logos, Wiss.Beitr. der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1981/35 (K 6) 239-251. Programmheft des Kolloquiums Wandmalerei des Hochfeudalismus im Europäisch-byzantinischen Spannungsfeld (12. und 13. Jh.), (enthält Ausstellungskatalog "Romanische Wandmalerei in Kopien und Pausen des 19. und frühen 20. Jh.") = Herausg. Arbeitsgruppe für byzantinische und osteuropäische Kunst des Mittelalters, Martin-Luther-Universität Halle 1981
Über den Forschungsstand zur romanischen Wandmalerei Sachsens berichtete der Ref. ausführlich im März 1981 während des VIII. Kolloquiums der Arbeitsgruppe für byzantinische und osteuropäische Kunst des Mittelalters an der Martin-Luther-Universität Halle. Der Protokollband der Tagung ist in der Reihe der Wissenschaftl. Beiträge der MLU in Vorbereitung. Vergl. auch O. Demus, Romanische Wandmalerei.München 1968; und spziell für das Gebiet des Erzbistums Magdeburg: H.L. Nickel, Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR. Leipzig 1979

2) Der Machtbereich der Přemisliden reichte im 13. Jh. zeitweise bis Dalmatien. Vergl. J. Mašin, Romanische Wandmalerei in Böhmen und Mähren. Prag 1954

3) H. Claussen, Zur Farbigkeit von Kirchenräumen des 12. und 13. Jh. in Westfalen in: Westfalen 1978, H. 1-4, 18-72; Für Niedersachsen vergl. R.-J. Grote/P. Königfeld, Die St. Stephanskirche in Wilhelmshaven-Fedderwarden, Architektur und Innenausmalung einer spätromanischen Dorfkirche im Jeverland vor dem Hintergrund der ostfriesischen Kunst = Forschungen der Denkmalpflege in Niedersachsen 1. Hannover 1980, und Roswitha Poppe, Innenräume des 13. Jh. in Westniedersachsen: Eilsum, Stapelmoor, Westeraccum, Oldendorf, Schledehausen, Börstel. in: Denkmalpflege in Niedersachsen 1979, 145-168.

4) H. Claussen 1978 Abb. 24,25,26,30,31,33,34,36

5) G. Strohmaier, Zwei Beispiele für die Übernahme sarazenischer Motive - der Tierteppich auf der Wartburg und der Sponsus von Magdeburg. In: Byzantinischer Kunstexport (Herausg. H. Nickel), = Wiss.Beiträge der Martin-Luther-Universität, Halle 1978/13 (K4)

6) D.I. Pallas, Eine anikonische lineare Wanddekoration auf der Insel Ikaria, Zur Tradition der bilderlosen Kirchenausstattung. in: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 23, (1974), 271 ff.

7) Im byzantinischen Bereich gab es zu verschiedenen Zeiten und in räumlich weit voneinander getrennten Gebieten neben figürlichen Wandmalereien auch anikonische Wanddekorationen, keineswegs nur auf die ikonoklastische Periode beschränkt. Pallas (1974) kommt zu dem Ergebnis, daß die anikonische Wanddekoration in ihren Grundelementen auf frühchristliche Traditionen zurückgeht. Für das Gebiet von Griechenland und Kleinasien (Kappadokien) können nachgewiesen werden: Haustein, Keilstein und Ziegelimmitationen: gemalte Inkustationen;

Schachbrettfriese, Kreuze und Rosetten; Schließlich gemalte Wandbehänge. Pallas meint für den byzantinischen Bereich eine Beeinflussung durch islamische Vorbilder ausschließen zu können, da die oben aufgeführten Motive und auch Flechtbänder aus den Mustern spätantiker Mosaikfußböden, aber auch aus der Ornamentik mittelalterlicher byzantinischer Manuskripte abzuleiten sind.

8) vergl. Anm.2

9) O. Demus, Romanische Wandmalerei S.194.

10) R.Hamann LacLean, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien II. Gießen 1976, 298, 304-306; und O. Demus, Romanische Wandmalerei, Einleitung, bes. 49/50.

11) D. Radocsay, Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn. Budapest 1977.

12) H. Buchthal, The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century. Wien 1979.

13) Programmheft Anm.1.

14) H.Nickel, Mittelalterliche Wandmalerei a.a.O. 40-51; und H. Neumann, Neuentdeckte Wandmalerei ... a.a.O.

15) R. Hamann MacLean, Monumentalmalerei II, Abb.14.

16) K. Weitzmann, Four Icons an Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art. in: Jb.der Öster.Byzantinistik 21, 1972, 279-294.

PÉTER VÁCZY

BYZANZ UND DIE UNGARISCHE KUNST IM FRÜHMITTELALTER

Die Ungarn waren, seitdem sie im IX. Jahrhundert in der Pontus-Gegend auftauchten, den byzantinischen Einflüssen ausgesetzt. Um 948 wurde sogar in ihrer neuen pannonischen Heimat ihr Anschluß an die byzantinische Welt feierlich kundgegeben. Die Leitung der nun einsetzenden Mission wurde vom Kaiser einem Missionsbischof für "Turkia" (d.h. Ungarn) übertragen, der zuerst in der Theiss-Maros-Gegend (Ostungarn), dann - nach dem Sieg des Kaisers Basileios II. über die Bulgaren - in der ehemaligen Kaiserstadt Sirmium (Mitrovica) residierte.

Der Anteil von Byzanz an der Grundlegung der neuen christlichen Ordnung in Ungarn kann daher nicht bestritten werden. Wie tief das byzantinische Erbe im ungarischen Wesen verankert war, zeigt sein zähes Weiterleben nach dem Anschluß an den Westen, der bekanntlich vom Großfürsten Géza im Jahre 972 eingeleitet und von seinem Sohn und Nachfolger, dem Hl. Stephan, abgeschlossen wurde. Was aber die Griechen begonnen hatten, wurde nicht zerstört, sondern behutsam in den neuen abendländischen Bau eingefügt.

So z.B. konnte sich das griechische Mönchtum unbehelligt entfalten und daher stieg die Zahl der Basilianer-Klöster um 1200 auf über vierhundert an. Als Sirmium im Jahre 1071 unter ungarische Herrschaft kam, wurde das dortige berühmte St. Demetrios-Kloster dem Patriarchen von Konstantinopel unterstellt, sein griechisches Bistum jedoch in die ungarische Stadt Bács verlegt, wo noch in der Mitte des XII. Jahrhunderts ein blühendes geistliches Zentrum der griechischen Kultur bestand. Erst mit dem Untergang des Kaisertums in Byzanz (1204) begannen die griechischen Klöster in Ungarn sich zu entvölkern. Schließlich wurden sie latinisiert.

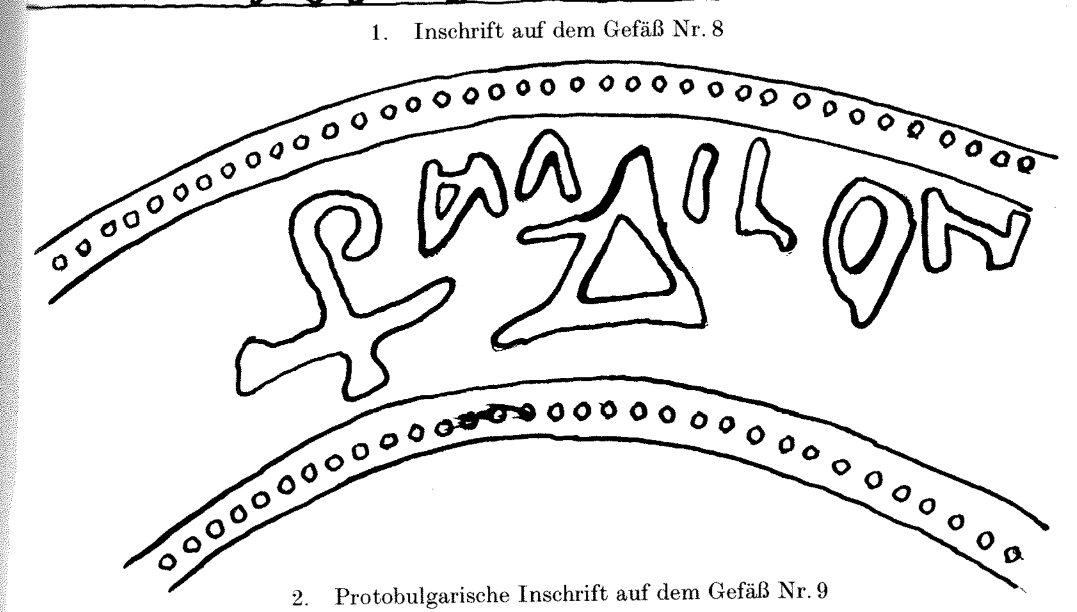
Aber das griechische Erbe der lateinischen Kirche in Ungarn bestand weiter. Gewisse Züge ihrer Organisation und kirchlichen Praxis widerstanden hartnäckig der Einführung der von Rom diktierten Norm. Die ungarische Fastenpraxis z. B. war griechischen Ursprungs und ihre archaische Eigenart, die selbst in Konstantinopel um 900 bereits überholt war,

blieb weiterhin gültig. Die Latini, also Leute aus Italien und Lotharingien, waren genötigt fortzuziehen, wenn sie nicht nach ungarischer Art fasten wollten; ihr erworbenes Geld jedoch mußten sie im Lande lassen (Synodalbeschluß vom Jahre 1092, Kap. 31). Etliche griechische Eigentümlichkeiten im ungarischen Kirchenbereich konnten schon im Laufe der gregorianischen Bewegung abgeschafft werden, andere fielen erst der Gegenreformation zum Opfer.

Zur richtigen Einschätzung der byzantinischen Tradition in Ungarn soll noch hervorgehoben werden, daß der byzantinische Goldsolidus bis zur Regierung Ladislaus des Heiligen eine hervorragende Rolle im ungarischen Wirtschaftsleben spielte. Deshalb gab es im Lande keine Denare und es wurden Silbermünzen nur im Halbdenargewicht geprägt. Augenscheinlich strömte der byzantinische Solidus in genügender Menge ins Land, hauptsächlich durch den Handel. Von altersher war das Morawa-Tal dazu bestimmt, das Karpatenbecken mit der Balkanhalbinsel für den Warenverkehr zu verbinden. Von Südungarn aus führten Wege sowohl nach Konstantinopel als auch quer durch den Balkan zur Adria-Küste, wo vor allem Ragusa (Dubrovnik) im Ungarnhandel eine wichtige Rolle spielte. Byzantinisches konnte auch aus Süditalien, hauptsächlich aus Apulien, nach Ungarn gelangen.

Es steht außer Frage, daß Venedig, Ravenna, Mailand und Rom ebenfalls in der Lage waren, byzantinisches Kulturgut nach Ungarn zu vermitteln. Wir dürfen auch die Vermittlung von Kiew nicht außer acht lassen, da ein viel benützter Handelsweg von Kiew über Ungarn nach Westen führte, ganz abgesehen davon, daß Kiew damals jahrhundertelang in der Interessensphäre der Ungarn lag. Aber selbst in der Rhein-und-Maas-Gegend kann eine dauernde Rezeption byzantinischer Kultur festgestellt werden. Und da am Aufbau des mittelalterlichen Königreichs in Ungarn Männer aus eben dieser Gegend führend beteiligt waren, müssen wir in der byzantinischen Komponente in Ungarn auch mit einer westlichen Spielart der byzantinischen Einflüsse rechnen.

Bei dieser Sachlage kann es nicht verwundern, daß die Meinungen der Fachleute über Grad und Ursprung der by-



1. Inschrift auf dem Gefäß Nr. 8

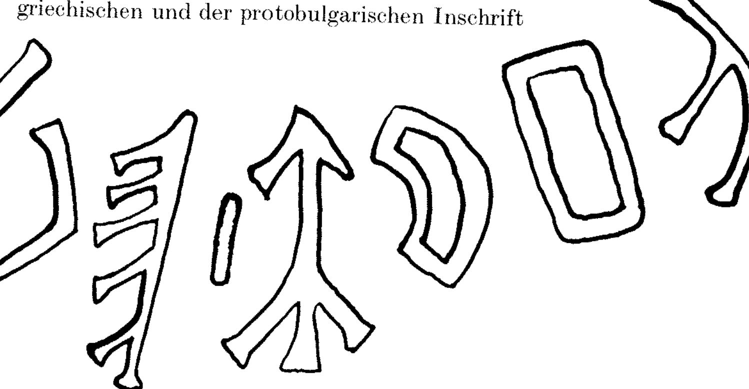
2. Protobulgarische Inschrift auf dem Gefäß Nr. 9



3. Gefäß Nr. 9 mit der protobulgarischen Inschrift



4. Der Grund des Gefäßes Nr. 9 mit der griechischen und der protobulgarischen Inschrift



5. Inschrift des Goldschmiedes Hilon



6. Gefäß Nr. 17 mit der Inschrift des Goldschmiedes Hilon

zantinischen Tradition in Ungarn auseinandergehen. Obwohl neue Ausgrabungen mehrere Zentralbauten byzantinischen Typs zum Vorschein brachten, ist das Ursprungsland der frühen ungarischen Architekturplastik weiterhin unbekannt. Selbst die zeitliche Einordnung der Denkmäler macht Schwierigkeiten.

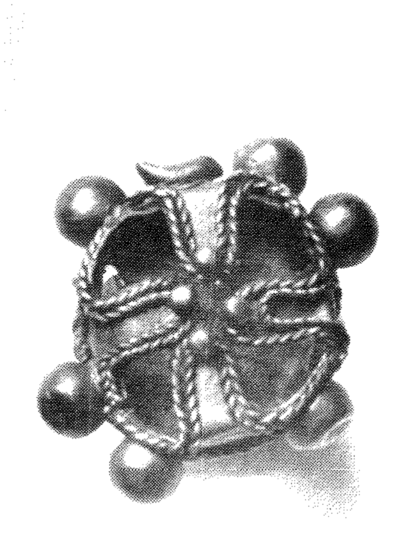
Um zu einer besseren Lösung der bestehenden Probleme zu gelangen, wäre es unbedingt notwendig, die sogenannte Kleinkunst gründlicher zu berücksichtigen. Diese Art von Waren - Pektoralkreuze, Ringe, Ohrgehänge, Halsschmuck, Armbänder usw. - wurde massenhaft ins Land importiert oder von Fremden, aber auch von Einheimischen, erzeugt und für jedermann auf den Markt gebracht. Wenn man diese oft sehr bescheidenen Erzeugnisse in die Hand nimmt, ist man erstaunt, daß sie fast alle die Merkmale jener volkstümlichen, byzantinisierenden Kunst tragen, die am Hof von Konstantinopel als barbarisch empfunden wurde, aber in den byzantinischen Kulturprovinzen, vor allem auf der Balkanhalbinsel und in Rußland, sehr verbreitet war.

Schon im Altertum haben die Goldschmiede beide Hauptarten der Filigrantechnik gekannt und auch kombiniert angewandt. Das Filigran entsteht dadurch, daß man ursprünglich dünne Drähte, später auch Blechstreifen, in heißem Zustand dreht, oder, um die Wirkung einer Perlenreihe zu erreichen, mit Kerben behandelt. Im Westen kam das gedrehte Filigran bereits im IX. Jahrhundert ganz aus der Mode; nur das Perlenfiligran wurde zum Schmuck verwendet, doch ebenfalls nur selten. Erst um 1170, zuerst in Köln, später auch in anderen Werkstätten und dann häufig in der Gotik, erscheint das gedrehte Filigran wieder. Dagegen erfreute sich die Technik des gedrehten Filigrans in den byzantinischen Kulturprovinzen großer Beliebtheit. Trotz dieser bezeichnenden Kultureinheitlichkeit ist es möglich, die Erzeugnisse aus Mähren und aus Rußland von denen der Balkanhalbinsel zu unterscheiden.

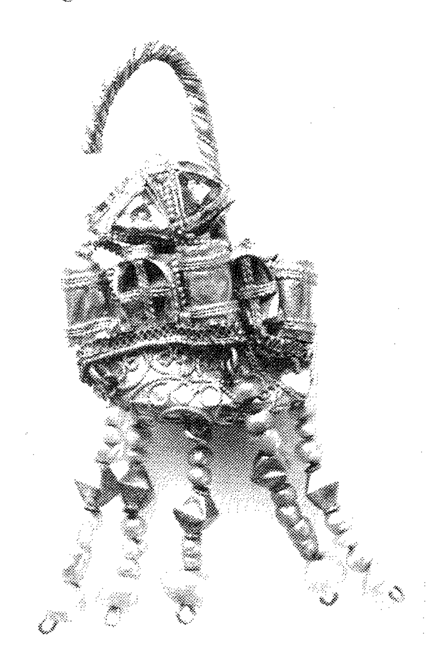
Was nun die volkstümliche byzantinisierende Kunst in Ungarn anbetrifft, können wir ganz genau feststellen, daß ihre Erzeugnisse, sowohl im Stil als auch in der Technik,


INSTITUT FÜR BYZANTINISTIK UND NEOGRÄZISTIK Universität Wien

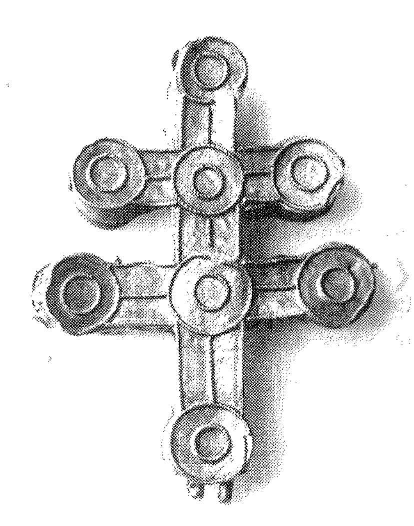
der provinzialbyzantinischen Kunst der Balkanländer entsprechen. Da diese Länder durch den regen Verkehr der adriatischen Seestädte auch mit Apulien in Verbindung standen, kann als Vermittler auch Süditalien in Betracht kommen. Die fraglichen Gegenstände wurden für breitere Bevölkerungsschichten im Ausland oder im Inland hauptsächlich von Fremden hergestellt. Von dieser populären Welle wurden nur der königliche Hof und die Aristokratie nicht erfaßt. Die ältesten Funde aus den königlichen Residenzen, aus Esztergom (Gran) und Veszprém, zeigen noch den feinsten Geschmack der Byzantiner; sonst jedoch blieb der Hof dem westlichen Geschmack treu (Abb. 1-4).



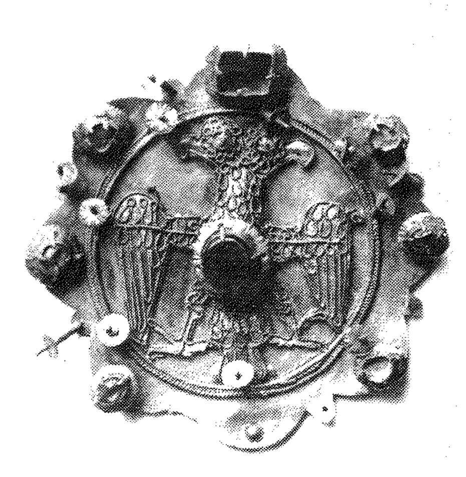
Goldring mit Filigranverzierung, aus einem Grab von Detta /Temesgegend/. Durchm. 2,7 cm. 11.Jh. Budapest, Ung.Nat.Mus. Inv.Nr. 1889.57.



Anhänger aus der königl. Residenz in Esztergom. Gold, Filigran, Perlen und Zellenschmelz. H. 6 cm. Mitte 11. Jh. Budapest, Ung.Nat.Mus. Inv.Nr.Elt.942. 6/1.78.2.



Reliquiendoppelkreuz mit Filigranverzierung. Gold. H. 6,7 cm. 12.Jh. Budapest, Ung.Nat.Mus. Inv.Nr. 1883. 137.1.



Mantelschliesse.Vergoldetes Silber. Filigran, Steine, die Perlen fehlen. Durchm. 11,5 cm. 1.Hälfte 13.Jh. Budapest, Ung.Nat.Mus. Inv.Nr.57.17.2.c.

S. MICHAILOV

NEUE ANGABEN ÜBER DEN GOLDSCHATZ VON NAGYSZENTMIKLÓS

Mit zwei Tafeln

In meinem kurzen Bericht möchte ich die Aufmerksamkeit auf eine heiß umstrittene Frage lenken und zwar auf eine Entdeckung am Goldschatz von Nagyszentmiklós. Seit langem schon bin ich davon überzeugt, daß die vorgeschlagenen Lesungen der sogenannten Runeninschriften völlig unrichtig sind. So würde z.B. nach F. Dietrich die Inschrift auf der Schale Nr. 8 lauten: +Arv/i/k + v/a/ kai + v/a/ kns/e/l + s/a/th, d.h. Arvik wache das Wachen gesättigt am Guten [1]. Es fällt schwer, diese Deutung als richtig anzunehmen.

Nicht überzeugender ist die Lesung von Prof. Stefan Mladenov, der in dieser Inschrift 27 Buchstaben zählt [2]. Hier stellt sich die Frage: wie hat Prof. Mladenov eine so große Anzahl von Zeichen festgestellt? Die Antwort ist einfach: Prof. Mladenov hält alle Kreuzchen und oberflächlichen Einritzungen für Buchstabenzeichen. Daher liest er: üsb/u/ tesi b/u/ Bat. Isb/ul/ b/u/ aue boul/a/ t/ẹsi/, d.h. Die Jagdbilder sind vom Boila Zoapan und die anderen - vom Bataul Isboul. Damit will Mladenov zeigen, daß diese Inschrift mit den auf dem Gefäß dargestellten Fabeltieren verbunden sei.

Tatsächlich haben nur 15 Zeichen eine Bedeutung für die Lesung (Abb. 1). Die fünf Kreuzchen sind nichts anderes als Trennungszeichen zwischen den Wörtern. Somit besteht das erste Wort aus vier Zeichen: [illegible] und das zweite ebenfalls aus vier: [illegible] . Wir schlagen zwei Varianten zur Lesung von rechts nach links vor: AOTL HILAS, wenn wir die Buchstaben als griechisch gelten lassen, oder BOILA ČABAN, wenn diese Zeichen türkisch sind. Nach dem zweiten Namen folgen weitere fünf Zeichen. Die ersten zwei sind die griechischen Buchstaben HΛ, die als griechische Transliteration des türkischen YIL (Jahr) erklärt werden können. Folglich entdecken wir in den anderen drei Zeichen die türkischen Ziffern 190 oder das Mondjahr 195. Der Berechnung Prof. V.N.Zlatarski's zufolge[3], der für die protobulgarische Jahreszählung einen 12-jährigen Zeitzyklus festgestellt hat, finden wir, daß das Mondjahr 195 genau dem Sonnenjahr 189 oder dem Jahr 869 u.Z. (680 - Anfang der bulgarischen Jahreszählung - + 189 = 869) entspricht. Damit haben wir eine äußerst wichtige Entdeckung

gemacht: die Schale Nr. 8 wurde im Jahre 869 u.Z. gearbeitet.

Die letzten beiden Zeichen sind m.E. als die lateinischen Buchstaben DN zu lesen. Wahrscheinlich handelt es sich hier um die Abkürzung der lateinischen Akklamation DOMINUS NOBISCUM, anstatt des bekannten DOMINUS VOBISCUM. Eine solche Akklamation könnte mit der katholischen Propaganda in Bulgarien um die Mitte des 9. Jh. zusammenhängen. In den ersten beiden Jahrzehnten nach der Bekehrung des bulgarischen Volkes zum Christentum hielt sich die Delegation des römischen Papstes mit Kardinal Formoza an der Spitze immer noch in Bulgarien auf. Ein katholischer Einfluß war in dieser Zeit also unvermeidlich.

Ferner haben wir uns mit den gleichförmigen Dubletten Nr. 9 und 10 beschäftigt. Die griechische Inschrift an den beiden Gefäßen lesen wir folgendermaßen: Δεὰ (statt δέα) ὕδατος ἀνάπαυσον (oder ἀναπ(υ)ευσον ἀ(νθρωπῳ) εἰς στένον), d.h. Durch das Wasser, mein Gott, gib Erleichterung dem Menschen in Not. Was aber meine Aufmerksamkeit besonders erregt hat, war eigentlich nicht die griechische Inskription, sondern eine bisher unerklärte Buchstabenzusammensetzung, die mit verkleinerten Zeichen über der griechischen Zeile eingeritzt ist (Abb. 2 und 3). Prof. Mladenov glaubte in diesen kleinen Zeichen das Wort παίδιον lesen zu können. Die richtige Lösung ist von links nach rechts zu lesen. Wir entdecken dort zwei Wörter, nämlich das türkische HΛ (YIL), das wir schon bei der Schale Nr. 8 erwähnt haben, und das protobulgarische Wort ΔΙΛΟΝ (statt ΔΙΛΟΜ). ΔΙΛΟΜ, d.h. der Drache, ist bekanntlich das sechste Jahr eines 12-jährigen Zeitzyklus des protobulgarischen Kalenders. Daraus ist das genaue Jahr unserer Zeitrechnung nicht schwer zu bestimmen. Aus dem Inhalt der griechischen Hauptinschrift wissen wir schon, daß die Gefäße Nr. 9 und 10 für einen christlich-liturgischen Zweck bestimmt waren. Daher müssen wir an das erste Jahrzehnt nach der offiziellen Christianisierung des bulgarischen Volkes denken, d.h. nach dem Jahr 865. Von dieser Voraussetzung ausgehend ist es leicht festzustellen, daß das sechste Jahr eines 12-jährigen protobulgarischen Zeitzyklus dem Mondjahr 198 und dem 192. Sonnenjahr oder dem Jahr 872 u.Z. entspricht. Es ist jedoch nicht klar, ob es sich um die Zeitangabe der Anfertigung des Gefäßes handelt.

Die dritte und letzte Gruppe von Goldvasen, mit denen wir uns beschäftigt haben, besteht aus fünf Stücken mit ein und derselben einzeiligen Inschrift: [Inschrift] (Abb. 4-6). Die bisher vorgeschlagenen Lesungen stimmen nicht überein. G. Supka liest: "Yduk tai-peg" und übersetzt: Tai-beg, der Fürst [4]. Supka meint, dieser Fürst sei der Eigentümer des Gefäßes gewesen. Er ist überzeugt, daß wir es hier mit türkischen Runen zu tun haben.

Ganz im Gegenteil. Der bulgarische Wissenschaftler G. Balasčev hat eindeutig bewiesen, daß alle fünf gleichförmigen Inschriften griechisch sind [5] und hat das Wort ἐποίησεν gelesen. Diese Gefäße sind Nr. 9, 10, 17, 22 und 23. Es ist noch zu erwähnen, daß, mit Ausnahme des Gefäßes Nr. 17, alle das gleiche Goldgewicht von 20,5 Karat haben. Ferner ist darauf hinzuweisen, daß die Form dieser fünf Inschriften so ähnlich ist, daß sie wie der Abdruck eines Siegels oder einer Unterschrift aussehen. Überdies sind diese fünf Einritzungen viel tiefer als die anderen kaum erkennbaren Grafitti, die zum Unterschied von den fünf gleichförmigen Einritzungen nach der Herstellung der Gefäße eingraviert wurden. Wieder im Gegensatz zu allen anderen sind sie sehr sorgfältig und sogar stilvoll graviert. Wir sind der Ansicht, daß G. Balasčev der Forschung den richtigen Weg gewiesen hat. Er liest: ἐποίησεν (hat gemacht), ohne daß sich die logische Frage ergibt, wer eigentlich gemacht hat. Inzwischen bemerkte ich einen kleinen Strich nach dem vierten Zeichen (von rechts nach links), den ich für einen Trennungsstrich und zugleich für ein Abkürzungszeichen halte. Damit haben wir uns der richtigen Erklärung stark genähert. Es wird klar, daß hier das Zeitwort ἐποί(ει) und nicht ἐποίησεν steht, wie G. Balasčev vorgeschlagen hatte. Daraus können wir schließen, daß die von G. Balasčev gelesene Buchstabenzusammensetzung ἐποίησεν in Wirklichkeit den Namen des Goldschmieds birgt. Dieser Name ist HILON (statt CHILON), offensichtlich der griechische Name ΗΙΛΩΝ, der an den Namen ΗΙΛΑΣ auf Gefäß Nr. 8 erinnert. Es ist kaum zu bezweifeln, daß diese beiden Gefäße in Bulgarien angefertigt worden sind. Dafür spricht an erster Stelle das auf den Gefäßen Nr. 9 und 10 bezeichnete Herstellungsjahr, das nach dem 12-jährigen Kalenderzyklus der Protobulgaren angegeben ist. Zu derselben Schlußfolgerung führen auch die Titel

ΖΩΑΠΑΝ und ΒΟΙΛΑ, die wir häufig in protobulgarischen Inschriften finden.

Wenn wir nun die Form und andere Details der Gefäße näher betrachten, merken wir gleich, daß sechs von ihnen zwillingsähnlich sind, sodaß zwölf der Goldvasen, nämlich Nr. 3-4, 9-10, 11-12, 13-14, 15-16 und 22-23 für zwei Personen bestimmt waren. Wir halten es für sehr wahrscheinlich, daß mindestens acht der übrigen Goldgefäße ebenfalls Zwillinge waren. Eine Ausnahme sind möglicherweise die Vasen Nr. 2, 7 und 19, die einen ganz eigenartigen Figurenschmuck haben und vielleicht aus einem anderen Produktionszentrum stammen. Jedenfalls halten wir es für sicher, daß die meisten Gefäße gleichzeitig bestellt und mit ein und denselben Werkzeugen gearbeitet wurden. Daher sind sie nicht aus verschiedenen Orten gesammelt worden. Daraus können wir auf einen einheitlichen Ursprung schließen.

Ohne hier die Frage der Klassifizierung behandeln zu wollen, möchten wir nur auf eine Gruppe hinweisen, die als selbständig gelten könnte. Es handelt sich um die Gefäße Nr. 9, 10, 17, 22 und 23, die der Goldschmied Hilon gearbeitet hat. Zu derselben Gruppe gehört ohne Zweifel auch die Schale Nr. 21, in deren Inschrift die protobulgarischen Titel ΒΟΥΗΛΑ ΖΟΑΠΑΝ und ΒΟΥΤΑΟΥΛ ΖΩΑΠΑΝ vorkommen. Es scheint, daß die fünf von Hilon gearbeiteten Gefäße einem bulgarischen Fürsten mit dem Titel Zupan gehört haben. Man kann jedoch nicht mit Sicherheit behaupten, wo sich Hilons Werkstatt befunden hat. Am wahrscheinlichsten ist eine der Hauptstädte Pliska oder Preslav zu vermuten.

Wenn unsere Beobachtungen richtig sind, haben sie außerordentliche Bedeutung für die weitere Interpretation der mit dem Schatz verbundenen Probleme bezüglich des Ursprungs und der Zugehörigkeit der verschiedenen Formen ihrer Schmuckmotive. Den Bemühungen Kondakov's [6] und Balasčev's folgend, glauben wir gelesen zu haben, daß die sogenannten Runeninschriften auf den Gefäßen Nr. 8, 9, 10, 15, 16, 17, 22 und 23 eigentlich keine Runen sind. Es handelt sich immer um griechische Inschriften in runenförmiger Schreibart. Jetzt wagen wir zu betonen, daß G. Supka ein schlechter Prophet war als er schrieb: "Somit hält er es nicht für ausgeschlossen, daß in der Deutung der neunzehn nicht-byzantinischen Inschriften - besonders wegen der orientalischen Sprachen - weitere Forschungen gewisse Abweichungen in den Einzelheiten hervorbringen werden; der felsenfeste Grundsatz aber, daß diese Inschriften mit alttürkischen Lettern und in alttürkischer Sprache verfertigt wurden, dürfte dadurch nicht mehr geändert werden." [7] Die Inschrift des Goldschmieds Hilon überzeugt uns davon, daß diese Behauptung Supka's sehr voreilig war.

Ein auch nur flüchtiger Überblick über sämtliche Inschriften zeigt, daß sie in drei deutliche Gruppen eingeteilt werden können: Gruppe in griechischer Sprache, Gruppe in irgendeiner Runeninschrift, und Gruppe, bei der türkische Inschriften in griechische Buchstaben übertragen sind. Zur ersten Gruppe gehört eine Abart, bei der griechische Buchstaben runenartig stilisiert sind. Es ist bemerkenswert, daß der Titel Boila am häufigsten vorkommt. Wir finden ihn auf fünf Gefäßen: auf Nr. 3 und 4 (mit Runen), Nr. 15 und 16 (mit griechischen runenartigen Buchstaben) und Nr. 21 (mit griechischen Buchstaben in klassischer Form, aber nicht in griechischer Sprache).

Zweimal treffen wir auch das Wort [runic characters] (auf den Gefäßen Nr. 6 und 23). Wir lesen "aldu - oldu" (wurde), wenn die Buchstaben griechisch, und "baši" (Häuptling), wenn sie türkisch sind.

Sehr interessant sind die drei kurzen Inschriften auf dem Gefäß Nr. 6. Außer dem Ausdruck [runic characters] kommt dort das Mondjahr 176 ([runic characters]) oder das Sonnenjahr 170 + 680 = 850 u.Z. vor. Das ist die dritte und früheste Jahresbezeichnung unseres Schatzes. Die dritte Silbenzusammensetzung auf demselben Gefäß lautet: [runic characters]. Am wahrscheinlichsten handelt es sich hier um die Bezeichnung eines Monats. In diesem Fall könnte die Silbe [runic characters] wie "aj" (Monat) gelesen werden. Das Wort vor dieser Silbe dürfte allem Anschein nach auf den Monatsnamen hinweisen. Es bleibt aber bis jetzt unlesbar. Wir müssen noch erwähnen, daß eine Anzahl von Inschriften (Nr. 8, 9, 10, 17, 21, 22 und 23) während der Herstellung der Gefäße und andere erst nachträglich graviert worden sind. Daraus können wir schließen, daß alle tief eingegrabenen und reliefartigen Zeichen älter als die oberflächlichen Eingravierungen sein müssen. Zweifellos kann der Name des Goldschmieds Hilon neues Licht auf eine ganze Reihe von Problemen werfen.

Nicht weniger wichtig ist der von uns gelesene Ausdruck ΔΙΛΟΜ, der am stärksten den bulgarischen Ursprung, mindestens eines Teiles, des Schatzes bestätigen könnte. Es sei noch darauf hingewiesen, daß die Bezeichnung des Jahres auf dem Gefäß Nr. 8 mit türkischen Ziffern zum erstenmal vorkommt. Kein Wunder, wenn wir annehmen, daß die Protobulgaren in ihrer Heimat einem starken Einfluß der türkischen Stämme unterworfen waren. Es ist auch kein Wunder und kein Zufall, daß die Protobulgaren, die sich im Wolga-Kamagebiet niedergelassen hatten, Mohamedaner geworden sind.

Selbstverständlich werfen die vorgeschlagenen Lesungen viele neue Fragen auf, die ich hier nicht erörtern will.

Zum Schluß möchte ich noch hinzufügen, daß der Goldschatz von Nagyszentmiklós allem Anschein nach einem neubekehrten Volk dienen sollte. Ein solches Volk, das dem byzantinischen Einfluß ausgesetzt war und gleichzeitig eine der türkischen Sprachen des Wolga-Dongebiets kennengelernt hatte, waren die Protobulgaren. Demzufolge gehören diesem Volk alle Zwillingsgefäße, einschließlich der vom Goldschmied Hilon gezeichneten.

Anmerkungen

1. F. Dietrich, "Runeninschriften eines gothischen Stammes auf den Wiener Goldgefäßen des Banater Fundes." Germania 11 (1866) 177-209 (unzugänglich, zitiert nach S. Mladenov).
2. S. Mladenov, "Nadpisite na starobălgarskoto săkroviste Nagy-Szent-Miklós (Banatsko)." Godišnik na Narodnija muzej za 1922-1925 g., 364-376.
3. V.N. Zlatarski, Istorija na bălgarskata dărzava prez srednite vekove, I/1, Sofia 1970, 448 ff.
4. G. Supka, "Die Rätsel des Grabfundes von Nagyszentmiklós." Monatshefte für Kunstwissenschaft 9/1 (1916) 20.
5. G. Balasčev, "Starobălgarsko săkroviste." Minalo 2 (1909) 133 ff.
6. N.P. Kondakov, Očerki i zametki po istorii srednevekovnago iskustva i kultury. Prag 1929, 87 ff.
7. G. Supka, op.cit., 15.

THOMAS VON BOGYAY

EINE GRENZPROVINZ BYZANTINISCHER KUNST IM DONAURAUM?

In der Kulturgeschichte des christlichen Europas wird der Donauraum, auch als Karpatenbecken bekannt, stets zum lateinischen Westen gerechnet. Das gilt schon für die Spätzeit des römischen Reiches. Rom beherrschte zwar nie den gesamten Raum, aber seine Kultur verschwand nicht sofort mit dem Untergang der Römerherrschaft. Lateinisch-christlich orientiert war auch das um die Jahrtausendwende errichtete Königreich Ungarn, das sich auf das ganze Karpatenbecken erstreckte.

Die kunstgeschichtliche Forschung wurde jedoch immer wieder auf byzantinische Motive und Elemente aufmerksam. Byzantinisches ist freilich in Europa fast überall anzutreffen, es zeugt eben von der enormen Ausstrahlungskraft des christlichen Ostens, insbesondere der Metropole Konstantinopel, die ja als das Versailles des Mittelalters galt.

Im Donauraum gibt es jedoch Denkmäler byzantinischer Prägung, die nicht als zufällige Importstücke oder Nachahmungen ferner Vorbilder betrachtet werden können. In Transdanubien sind Funde zum Vorschein gekommen, die man in das 5. und 6.Jh. datiert und als "frühbyzantinisch" bezeichnet (Endre Tóth). Es wurde versucht, die "byzantinischen Elemente" in der ungarischen Architektur der Arpadenzeit systematisch zu erfassen (Károly Csányi). Die Frage, wie sie hier, in einem Land, das nie oströmisches Reichsgebiet war, zu erklären sind, wird fast einhellig mit dem Hinweis auf italienische Vermittlung beantwortet. Ein vorzügliches Lehrbuch für Studenten der Slawistik an den ungarischen Universitäten, das auch den Forschungsstand der Nachbardisziplinen resümiert, bringt die allgemeingültige Auffassung über den byzantinischen Einfluß auf die Kirchenbaukunst Ungarns im 11. Jh. auf folgende lapidare Formel: "die byzantinischen Stilelemente wurden durch Norditalien vermittelt."

Angesichts einiger neuerer Funde erscheint jedoch die Frage berechtigt, ob die Kunst der Hochkultur des christlichen Ostens den Völkern des Donauraumes tatsächlich nur in einer italo-byzantinischen Fassung zugänglich wurde. Mit folgenden Bemerkungen zu drei Bauwerken des 7. und des 11. Jh. sowie zu den Skulpturen der sog. Werkstatt von Zalavár möchte ich zeigen, daß die italienische Vermittlung gar

nicht so selbstverständlich feststeht wie allgemein angenommen.

1. Die II.altchristliche Basilika von Fenékpuszta. Die von Károly Sági durchgeführten Kontrollgrabungen ergaben, daß ein spätrömischer Profanbau gegen Ende des 4. Jh. zu einer Saalkirche mit Narthex und Porticus umgebaut wurde. Diese Kirche und die ganze Siedlung sind um die Mitte des 5. Jh. zerstört worden, wahrscheinlich von den Ostgoten, die ein furchtbares Gemetzel angerichtet haben. Während Andreas Alföldi das Fortleben der örtlichen spätrömischen Bevölkerung lehrte, wird neuerdings angenommen, daß eine neue Gruppe die Kirche als dreischiffige Basilika mit einer Apsis erst über 100 Jahre später, nach dem Abzug der Langobarden, wiederaufgebaut hat (István Bóna). Von dieser Gruppe ist nur soviel gesichert, daß sie christlich war und eine spätantike Kultur besaß. Sie hat wohl auch die Wirren der Krise des ersten awarischen Khaganats überstanden, denn ihre um 630 niedergebrannte Kirche wurde nicht nur bald wiederhergestellt, sondern auch mit einem Dreiapsidenschluß bereichert. Im 9. Jh. hat wahrscheinlich die karolingische Ostmission die südliche Kapelle hinzugefügt. Nach der ungarischen Landnahme wurden Siedlung und Kirchen für immer verlassen.

Der Grundrißtyp, dreischiffige, querschifflose Basilika mit drei Apsiden, war später, im Königreich Ungarn, gang und gäbe, allerdings mit Pfeilern statt Säulen. Umso mehr überrascht er im 7. Jh. und inmitten des Awarenreiches. Kein Wunder, daß die hervorragende Archäologin, Ágnes Cs. Sós, geneigt ist, den Dreiapsidenschluß in das 9. Jh. zu setzen. Ságis Kontrollgrabungen sprechen aber dagegen. Der Grundrißtyp ist im syrisch-palästinensischen Raum entstanden und hat sich über das Mittelmeer, auf dem Seewege, verbreitet. Im 6. Jh. erscheint er in Istrien, das oft als das Tor des Südens und des Ostens nach Pannonien diente und damals "das goldene Zeitalter der byzantinischen Herrschaft" erlebte (Branko Marušić). In Istrien ist freilich der Einfluß Ravennas und der Hauptstadt Konstantinopel unmittelbar spürbar, z.B. die Dreiapsidenanlage der Kathedrale von Parenzo - Poreč. In Fenékpuszta weisen aber die halbrunden und nicht polygonal ummantelten Apsiden auf das Ursprungsland zurück. Es ist wohl kein Zufall, daß die einzige westeuropäische Analogie aus der gleichen Zeit den gleichen Zusammenhang bezeugt. Es handelt sich um die 1703 abgebrochene Kirche Saint-Nicolas-au-Cloître in Chartres, die ursprünglich, in der Merowingerzeit, zu Ehren der Heiligen Sergios und Bacchos errichtet wurde. Sie stammte also aus einer Zeit, wo das von den Franken eroberte Gallien voll "syrischer" Handelskolonien war und vom Kult orientalischer Heiligen geradezu überflutet wurde. Da wurde z.B. der Säulenheilige Simeon verehrt, dessen Heiligtum in Syrien, Kalat Seman, einen Protoyp der Anlagen von Chartres und Fenékpuszta aufweist. Ebenso verbreitet war der Kult von Sergios und Bacchos. Ihre griechisch beschrifteten Reliquien befanden sich 1682 im Domschatz von Chartres (Maurice Jusselin, Victor H.Elbern, Eugen Ewig).

Die Christengemeinde von Fenékpuszta hat die Dreiapsidenbasilika im 7. Jh. gewiß nicht neu "erfunden". Eine historische Erklärung dafür steht noch aus. Einige Forscher (L.Barkóczi, Á. Salamon) nahmen an, Transdanubien und auch Fenékpuszta sei im 6. Jh., bis zum Fall Sirmiums, unter byzantinischer Herrschaft gestanden. Diese "byzantinische Theorie" fand jedoch keine Zustimmung der Fachkritik. Das Schweigen der Quellen über die inneren Verhältnisse des Awarenreiches erschwert außerordentlich die historische Auswertung der archäologischen Funde. Umso weniger dürften die hier angedeuteten Zusammenhänge mit dem christlichen Osten außer acht gelassen werden.

2. Die Kirche von Feldebrő. Sie gehört zu den bekanntesten Denkmälern der ungarischen Frühromanik, ist aber ebenso umstritten wie einzigartig. In der einschlägigen Literatur ist nur die Rekonstruktion von Václav Mencl unangefochten: Fünfschiffige Kreuzkuppelkirche auf quadratischem Grundriß mit ausladenden Apsiden an den Enden der Kreuzarme. Mencl führt den Bautypus auf armenisch-georgische Vorbilder zurück und erklärt diesen Zusammenhang mit der chazarischen Abstammung des Stiftergeschlechtes Aba. Die Unterkirche scheint dagegen in italienischen Klosterkirchen (z.B. S. Alessio e Bonifazio in Rom) ihre Parallelen zu haben. Im byzantinischen Kulturbereich sind ähnliche Anlagen selten. Die Vermutung, die Unterkirche sei in die Kreuzkuppelkirche erst nachträglich eingefügt worden, wurde durch die neueren Ausgrabungen nicht bestätigt (Ferenc Erdei, Ferenc Levárdy, Julia Kovalovszky, Sándor Tóth). Feldebrő stellt somit eine Mischung dar, wodurch auch die Grenzen der typologischen Methode aufgezeigt werden.

3. Die Benediktinerkirche von Szekszárd. Ihre Reste, die erst 1960-1971 freigelegt wurden, sind typologisch leichter einzuordnen, werfen aber historische Probleme auf. Die Abtei ist von König Béla I. 1061 gegründet worden, er selbst wurde 1063 in der Klosterkirche begraben. Das Hauptproblem besteht darin, daß der ergrabene Grundriß gar nicht westlich-benediktinisch, sondern ausgesprochen byzantinisch ist. Der Originalzustand des 11. Jh. ist freilich nicht mehr vollständig zu rekonstruieren. Fraglich ist das Alter bzw. Ursprünglichkeit des aus alten Aufnahmen bekannten geraden Hauptchorabschlusses, da dieser Teil heute unter dem klassizistischen Komitatsgebäude liegt. Die massiven Rechteckpfeiler lassen auf drei tonnengewölbte Schiffe schließen, die in der nord-südlichen Querachse von einem ebenfalls tonnengewölbten Querschiff durchgeschnitten waren. Der Bau war also eine regelrechte Kreuzkuppelkirche, deren nächste Verwandten auf dem Balkan, hauptsächlich in Bulgarien zu finden sind. Die Kirche Johannes' des Täufers in Nessebar (spätes 9. Jh.) zeigt die gleiche Raum- und Baukörpergestaltung mit dem einzigen Unterschied, daß die Querschiffsenden nicht vorspringen. Verfehlt ist m.E. der Versuch von László Török, Szekszárd wegen des ausladenden Querschiffes von italienischen Basilianerkirchen wie La Cattolica von Stilo, eine Fünfkuppelkirche (!), abzuleiten, nur weil die Querschiffe der letzteren in vorspringenden Apsiden enden. Sicher ist jedenfalls, daß die Kirche von Szekszárd nicht nach den Anweisungen von Benediktinern entworfen und errichtet wurde. Man muß daher László Gerevich vorbehaltlos zustimmen, daß bei der Gründung der Abtei den Mönchen ein bereits vorhandenes Gotteshaus übergeben wurde. So wird auch verständlich, daß der König schon zwei Jahre später in der Kirche bestattet werden konnte.

4. Die sog. Werkstatt von Zalavár aus dem 11. Jh. Unter diesem Titel hat Géza Entz eine Anzahl von Skulpturen zusammengestellt, deren Mehrheit aus den Ruinen der Benediktinerabtei Zalavár stammt. Ihr Hauptwerk ist allerdings der in Székesfehérvár (Stuhlweißenburg) gefundene, reich geschmückte Steinsarg, der höchst wahrscheinlich für den hl.Stephan angefertigt wurde. Der 1964 erschienene Aufsatz von Géza Entz mit einem Katalog der ganzen Gruppe bedeutete den Höhe- und Schlußpunkt einer hundertjährigen Forschungsgeschichte. Das Problem der künstlerischen Herkunft des Stephanssarkophages schien damit endgültig gelöst zu sein. Er sei ein Werk der königlichen Steinmetzwerkstatt von Zalavár, welche die charakteristische Flechtbandornamentik sowie die Lebensbaum- und Tiermotive aus der byzantinisierenden Steinplastik der Umgebung von Venedig übernommen habe. Den historischen Hintergrund bildete die Herrschaft des Venezianers Peter Orseolo als Nachfolger König Stephans I.

Ich habe dazu 1965 in einer Rezension, 1972 und 1973 in zwei Aufsätzen Stellung genommen und glaube nachgewiesen zu haben, daß die ungarische Forschung durch zwei verhängnisvolle Irrtümer von Josef Hampel und Elemér Varjú auf einen falschen Weg geführt wurde. Hampel folgend wird der grundlegende Unterschied zwischen dem sog. "langobardischen", richtiger westlich-karolingischen, und dem mittelbyzantinischen Flechtbandornamentik außer acht gelassen. Elemér Varjú aber hat übersehen, daß die Familie Orseolo aus Venedig vertrieben wurde und der ungarische Königshof durch sie vielmehr mit Konstantinopel, jedoch nicht mit der Lagunenstadt und Aquileja in Verbindung hätte treten können.

Der von Géza Entz zusammengestellte Katalog der Zalavár-Werkstatt enthält leider auch Stücke, die weder zeitlich noch stilistisch dazu gehören: u.a. eine römische Spolie und drei Fragmente einer Marmortürschwelle mit typisch karolingischem Flechtwerk. Die übrigen Skulpturen lassen sich in die byzantinische Kunst der Zeit ohne Schwierigkeiten einordnen.

Betrachten wir zuerst den Stuhlweißenburger Steinsarg. Für das Königsgrab wurde ein wohl aus Aquincum stammender römischer Sarkophag umgearbeitet. Wie aus der Stephansvita des Bischofs Hartwick hervorgeht, wurde der erste Ungarnkönig nach westlicher Sitte "in medio ecclesiae", in der Mitte der von ihm gestifteten Kirche beigesetzt, jedoch nicht in einem Bodengrab, sondern in einem freistehenden Sarkophag, wie es damals im Osten noch üblich war. Die Dekoration des "domatomorphen" Steinsarges weist ihn als das Abbild der himmlischen Wohnstätte des Verstorbenen aus, deren Tore von Cherubim bewacht werden. Auf der Schmalseite, die einst dem Kirchenvolk zugekehrt war, sieht man, wie die als Wickelkind dargestellte Seele von einem Engel gen Himmel emporgetragen wird. Man hat ein ziemlich seltenes Motiv der byzantinischen Koimesis-Kompositionen auf den König angewendet;

vielleicht eine bewußte Anspielung auf den Todestag des Königs: 15. August, Mariä Himmelfahrt.

Das dominierende Motiv der Ornamentik ist das mittelbyzantinische dreistreifige Kreisbandgeflecht. Es kennzeichnet auch die bedeutendsten Fragmente aus Zalavár, z.B. die Platte mit der Tierkampfszene. Es handelt sich um ein uraltes Wandermotiv, das auch in Byzanz sehr beliebt war, siehe die vollständig erhaltene Platte vom Weihbrunnen des Lavra-Klosters auf dem Athos. Ein weiteres gutes Beispiel des byzantinischen Kreisbandgeflechts ist das Fragment einer Altarplatte mit dem Johannessymbol.

Als Beweis für die italo-byzantinische Herkunft dieser Ornamentik hat Tibor Gerevich die schöne Marmorplatte an der Südwand der Schatzkammer von San Marco in Venedig angeführt. Sie ist aber ein Importstück aus griechischem Marmor, das wahrscheinlich erst nach 1204 als Beutestück nach Venedig kam. Géza Entz aber hat die Chorschranken von Aquileja gleichsam als Kronzeugen der veneto-byzantinischen Wurzeln des Stephanssarkophages und der Zalavár-Werkstatt herangezogen. Eine Gegenüberstellung der aquilejanischen Schrankenplatten einerseits, und des Stuhlweißenburger Steinsarges sowie der Fragmente byzantinischer Prägung von Zalavár andererseits, beweist jedoch das Gegenteil. Die Schrankenplatten von Aquileja hat Hermann Fillitz zutreffend als eine Mischung des sog. "langobardischen" Stils der karolingischen Flechtwerk- und Rankensteine, der ravennatischen Tradition und der massenweise einströmenden mittelbyzantinischen Motive charakterisiert. Ihre aus Unbeholfenheit asymetrische, oft verzeichnete geometrische Konstruktion, der Horror vacui, die auf die karolingischen Flechtwerksteinen zurückgehende Gestaltung der vegetabilischen Motive, sind weit entfernt von der ausgewogenen Komposition, der genauen Zeichnung, der sparsamen Verwendung und harmonischen Verteilung von Füllmotiven, die sowohl den Stephanssarkophag wie auch die besten Fragmente von Zalavár auszeichnen. Die für die Adriaküste charakteristische Mischung der herkömmlichen Kunst der karolingischen Flechtwerk- und Rankensteine mit der mittelbyzantinischen Ornamentik ist in Ungarn im frühen 11. Jh. n i c h t zu finden. Aber auch eine technische Beobachtung spricht gegen eine Ableitung der ungarischen Denkmäler aus dem nordadriatischen

Kunstkreis. Auf der Platte von Zalavár mit der Tierkampfszene erscheint die eigenartige byzantinische Niello-Technik: der vertiefte Hintergrund war mit einer rötlichen Masse ausgefüllt. Diese Technik wurde aber nach Venedig und in das angrenzende Küstengebiet erst in der zweiten Hälfte des 11. Jh., anläßlich der Errichtung von San Marco III eingeführt. Die Kirche von Zalavár wurde aber schon 1019 geweiht und König Stephan starb am 15. August 1038.

Die angeführten ungarischen Skulpturen byzantinischer Prägung aus dem frühen 11. Jh. sind keine Ableger der hohen Kunst der Kaiserstadt Konstantinopel. Bezeichnend ist das Fehlen der auf die Spitze gestellten Rhomben und Quadrate, die den Flechtwerkkompositionen der meisten Ornamentplatten Konstantinopels und der griechisch-byzantinischen Kerngebiete eine besondere Note geben. Denn vor allem der Rhombus war ein beliebtes Motiv spätantik-frühbyzantinischer Sockel- und Brüstungsdekorationen, das jahrhundertelang fortlebte, in traditionsarmen Randgebieten aber viel seltener verwendet wurde. Das Fehlen solcher Motive kann also als Zeichen von Provinzialismus gedeutet werden. Auch die Vorlage des die Seele emportragenden Engels an der Schmalseite des Stephanssarkophags stammte nicht aus der exklusiven Produktion der kaiserlichen Hofwerkstätten. Die Darstellung wurde einer Koimesis der sog. Triptychon-Gruppe entlehnt, welche religiöse Themen der Hofkunst den bürgerlichen Kreisen auf niedrigerem Niveau billig zugänglich machte. Das Relief hat eine Parallele in der Stiftungsurkunde des Nonnenklosters von Veszprémvölgy, die von einem griechischen Priester in vulgär-griechischer Sprache verfaßt wurde. Der überhebliche byzantinische Kaiserhof wird sich ja gehütet haben, mit dem Ungarnkönig allzu regen direkten Umgang zu pflegen.

Tatsache ist, daß das mittelalterliche Ungarn von Anfang an unmittelbarer Nachbar des byzantinischen Kulturbereiches war. Mit Bulgarien und dem Ostreich bestanden vielfache politische, dynastische und kulturelle Verbindungen. Byzantinische Mission, Klöster mit griechischem Ritus sind bezeugt. Um die im Titel gestellte Frage genau beantworten zu können, sollte das ungarländische Material mit verfeinerten Methoden, differenzierter untersucht werden. Zur Lösung der "byzantinischen Frage" der ungarischen Kunstgeschichte ist die italienische Vermittlung jedenfalls nicht der Weisheit letzter Schluß.

BIBLIOGRAPHIE (AUSWAHL)

Zur Einleitung

Tóth, Endre: Zur Geschichte des nordpannonischen Raumes im 5. und 6. Jahrhundert, in: Herwig Wolfram - Falko Daim (Hgg.), Die Völker an der mittleren und unteren Donau im fünften und sechsten Jahrhundert. Wien 1980. — Csányi, Károly: Byzantinische Elemente in der ungarischen Architektur der Arpadenzeit (ung.), in: Magyar Tudományos Akadémia II. társadalmi-történeti tudományok osztályának közleményei II.Band, Nr.1. Budapest 1951. — Angyal, Endre - Cs.Sós, Ágnes - Iglódi, Endre - Niederhauser, Emil - Ondruš, Šimon - Sulán, Béla: Slawische Völker und Sprachen.(ung.) Budapest 1967.

Zu 1. Fenékpuszta:

Barkóczi, L.: A 6th Century Cemetery from Keszthely-Fenékpuszta, in: Acta Arch. Hung. 20 (1968). — Bóna, I.: Ein Vierteljahrhundert Völkerwanderungszeitforschung in Ungarn (1945-1969), in: Acta Arch. Hung. 23 (1971). — Ders.: Gepiden in Siebenbürgen — Gepiden an der Theiß (Probleme der Forschungsmethode und Fundinterpretation), in: Acta Arch. Hung. 31 (1979). — Cs. Sós, Ágnes: Die slawische Bevölkerung Westungarns im 9. Jahrhundert. München 1973. — Dercsényi, D.: Vorromanische Kirchentypen in Ungarn, in: Acta Hist. Artium 20 (1974). — Elbern, H. Victor: HIC SCS SYMION - Eine vorkarolingische Kultstatue des Simeon Stilites in Poitiers, in: Cahiers Archéologiques 16 (1966). — Ewig, Eugen: Die Verehrung orientalischer Heiliger im spätrömischen Gallien und im Merowingerreich, in: Festschrift P.E.Schramm Bd.I. Wiesbaden 1964. — Jusselin, Maurice: La chapelle Saint-Serge-et-Saint-Bacche ou Saint-Nicolas-au-Cloître à Chartres, in: Bulletin Monumental 99 (1940). — Marušić, Branko: Das spätantike und byzantinische Pula. Pula 1967. — Sági, K.: Die zweite altchristliche Basilika von Fenékpuszta, in: Acta Antiqua Hung. 9 (1961). — Salamon, Á.: Über die ethnischen und historischen Beziehungen des Gräberfeldes von Környe, in: Acta Arch. Hung. 21 (1969).

Zu 2. Feldebrő:

Dercsényi, Dezső: Romanische Baukunst in Ungarn. Budapest 1975. — Erdei, Ferenc: Hypothese inbezug auf die Kirche von

Feldebrő (ung.), in: Műemlékvédelem 19 (1975). — Kovalovszky, Julia: Grabungsbericht in: Archaeológiai Értesítő 105 (1978). — Levárdy, Ferenc: Feldebrő (Orient oder Rom?) (ung.), in: Műemlékvédelem 20 (1976). — Ders.: Der Sinn der "Hypothesen von Feldebrő" - Antwort an Sándor Tóth (ung.), in: Műemlékvédelem 21 (1977). — Mencl, Václav: Zwei uralte Baudenkmäler in Ungarn (ung.), in: Művészettörténeti Értesítő 8 (1959). — Tóth, Sándor: Über Feldebrő, ohne Hypothesen (ung.), in: Műemlékvédelem 21 (1977).

Zu 3. Szekszárd:

Gerevich, László: Die Anfänge der Bauornamentik in Ungarn, in: Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur. Vortragstexte Band 3. Mainz 1974. — Kozák, Károly: Freilegung der Benediktinerabtei von Szekszárd (ung.), in: A szekszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve I (1970), II-III (1971-72). — Török, László: Unsere Skulpturen mit Palmetten und der Kämpferstein von Szekszárd (ung.), in: A szekszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve I (1970).

Zu 4. Werkstatt von Zalavár:

Bogyay, Thomas von: Besprechung in: Südost-Forschungen 24 (1965). — Ders.: Der Sarkophag des hl.Stephan und seine Ikonographie, in: Das Münster 25 (1972). — Ders.: Über den Stuhlweißenburger Sarkophag des hl. Stephan, in: Ungarn-Jahrbuch 4 (1972, erschienen 1973) mit Literatur. — Entz, Géza: Un chantier du XIe siècle à Zalavár, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 24 (1964). — Fillitz, Hermann: Die Spätphase des "langobardischen" Stils. Studien zum oberitalienischen Relief des 10. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge 18 (1958). Gerevich, Tibor: Magyarország románkori emlékei (Romanische Denkmäler Ungarns). Budapest 1938.

DRAGAN NAGORNI

BEMERKUNGEN ZUM STIL UND ZU DEN MEISTERN DER WANDMALEREI IN DER KLOSTERKIRCHE MILEŠEVA

Mit zwei Tafeln

Richtig und angemessen erscheint uns die herrschende kunstwissenschaftliche Ansicht, daß die Wandmalerei der Klosterkirche Mileševa [1] in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts innerhalb des byzantinischen Kulturbereiches im lateinischen Westen - vor dem Erscheinen der Meister von Sopoćani[2] - ein höchstes Maß an künstlerischer Qualität erreichte. Daher wird es wichtig, sowohl die bisherige Datierung der Kirche und ihrer Malerei konkreter zu präzisieren, wie auch den Stil der Meister und ihre Herkunft genauer zu definieren, da diese Fragen in der gegenwärtigen Forschung noch nicht eindeutig beantwortet wurden und mehr oder weniger offengeblieben sind.

Zur Datierung: Vor einer Stiluntersuchung der Freskomalerei ist für ihre Datierung die Bestimmung des zeitlichen Entstehungsrahmens von besonderer Bedeutung. Für die Erbauung der Christi-Himmelfahrt-Kirche des Klosters Mileševa [3] und das genauere Datum der anschließenden Entstehung ihrer Wandmalerei als Stifterauftrag des serbischen Prinzen Stefan Vladislav (König von 1234-1243, gest. 11. Nov. 1263/64) [4] bestehen unter den Wissenschaftlern geteilte Meinungen. Im allgemeinen werden in der Forschung dafür die Jahre zwischen 1230-1237 angenommen, häufig beginnend mit der Krönung des Vladislav 1234 und endend - laut Aussage des serbischen Biographen Teodosije - nach dem Tode des Erzbischofs Sava [5]. Eine andere, kontroverse Meinung gründet sich auf die Ausführung der Nemanjidenporträts und die dazugehörigen historischen Daten, womit die zeitliche Einordnung der Malerei enger begrenzt wird. So ist nach Sv. Radojčić die Malerei im Naos bis 1235 zu Lebzeiten des Erzbischofs Sava und im Narthex nach seinem Tode 1236 entstanden, während sie im Exonarthex erst viel später, um 1250, vollendet worden sein soll [6].

Diese Daten für die Ausmalung der Kirche sind kürzlich durch V. Djurić nach seiner Untersuchung der Nemanjidenporträts und der Ausführung einer Kaiserdarstellung im Narthex (nach Djurić wohl der byzantinische Kaiser Joannes III. Dukas Vatatzes, 1222-1254; nach Radojčić vielleicht Kaiser Ivan Asen II., 1218-1241 [7]) revidiert und noch konkreter von 1222-1228 [8] bestimmt worden,

nämlich in die Jahre bis zum Tode des Königs Stefan des Erstgekrönten, der im Narthex zu Lebzeiten mit den begleitenden Herrscherinsignien dargestellt ist, Vladislav jedoch als Prinz ohne Bekrönung (die Kronen sind spätere Zutaten) [9].
Nach meiner eigenen Untersuchung kann ich mich fast im ganzen der Meinung von Djurić anschließen, möchte aber noch folgende, diese Datierung stützende Bemerkungen hinzufügen:
Nach dem zeitgenössischen Aussehen der Nemanjiden-Familienmitglieder im Naos und Narthex scheint es mir noch gewisser, daß die Wandmalerei bereits zwischen 1220-1228 ausgeführt und beendet wurde, nämlich nach der erteilten Autokephalie der serbischen Kirche [10], da Erzbischof Sava [11] nicht als verstorbener Heiliger, sondern als noch lebende Person mit rosigem Antlitz dargestellt und auch in der beschädigten und schwer, aber doch noch lesbaren, beigefügten Inschrift so tituliert ist [12]. Außerdem ist Stefan Vladislav als Stifter mit dem Kirchenmodell zweimal (im Naos und Narthex [13]) als Prinz ohne die erwähnte Bekrönung und ohne seine Gemahlin Beloslava, Tochter des bulgarischen Kaisers Asen II., porträtiert worden. Meines Wissens wurde in der Forschung der genaue Zeitpunkt dieser Heirat bisher noch nicht präzisiert, für die wir als terminus post quem die Periode ab 1228 nach dem Tode des Vaters, König Stefan des Erstgekrönten (gest. 1227), bis einschließlich der Krönung des Vladislav (1234/35) annehmen möchten. Wenn die Wandmalerei in dieser, einen Heiratstermin vermutlich beinhaltenden Periode tatsächlich entstanden wäre (siehe Radojčić, der für die Malerei im Naos den Zeitraum um 1235 vorsieht) [14], müßte aber nach unserer Meinung Vladislav als Kirchenstifter (der traditionellen Regel folgend) zusammen mit seiner Gemahlin dargestellt sein, was jedoch hier nicht der Fall ist. Darüberhinaus sprechen für diese frühere Einordnung auch die realistisch gefaßten Gesichter des Sohnes Prinz Radoslav und des Vaters, König Stefan des Erstgekrönten; sie erscheinen im Narthex von Mileševa viel jünger als in der sogenannten Kapelle des Stefan Radoslav in der Gottesmutterkirche des Klosters Studenica, deren Wandmalerei im allgemeinen um 1235 datiert wird [15].
Nach dem oben Geschilderten dürfen wir annehmen, daß die Kirche von Mileševa im Stiftungsauftrag des derzeit noch unvermählten Prinzen Vadislav während der Regierungszeit seines Vaters von 1220-1228 erbaut und ausgemalt wurde.

Zum Stil und zu den Meistern: Die monumentalen Fresken im Naos der Klosterkirche von Mileševa sind in Pseudomosaiktechnik auf gelben Goldgrund gemalt, wie zuvor in Studenica [1] und später in Sopoćani [2] und Gradac am Ibar [3]. Damit wurde auf besonderen Wunsch der Stifter (hier des Stefan Vladislav) ein kostbarer Goldmosaikeffekt erreicht, während das echte, technisch schwierige und teurere Mosaikverfahren sehr kostspielig gewesen wäre. Wahrscheinlich auch aus Sparsamkeitsgründen hat die dem Betrachter unzugängliche Apsis dagegen einen blauen Hintergrund, wie auch möglicherweise aus demselben Motiv der Narthex als ein innerhalb der Kirche zweitrangiger, zum Durchgang in den wichtigeren, zentralen Naos bestimmter Vorraum [4]. Nur über dem Haupteingang zum Naos hat eine heute zerstörte Szene auf goldgelbem Grund ihren Platz im Narthex, gewissermaßen als eine Akzentuierung dieses Zuganges in das Zentrum der Kirche, so daß im ganzen ein dekoratives Verhalten erkennbar wird, das ein von vornherein festgelegtes Ausschmückungskonzept verrät.

Nach Sv. Radojčić resultieren die Farbwahl für die Hintergründe und der unterschiedliche Malstil aus den verschiedenen Lebenseinstellungen von "Hof-" und "Mönchsmalern". Dieser Ansicht können wir nicht folgen, insbesondere nicht hinsichtlich der Wandmalerei im Narthex, wo an der N-Wand in einem "horizontalen Stammbaum" die Reihe der Nemanjidenherrscher dargestellt ist, unter ihnen der Stifter Stefan Vladislav [5]. Es wäre meines Erachtens unlogisch anzunehmen, daß ein Mitglied des serbischen Königshofes "Mönchsmaler" und nicht "Hofmaler" für die Ausmalung des Narthex gesucht und verpflichtet hätte, auch würden sich "Mönchsmaler" dabei kaum im Einklang mit dem Stifter vom serbischen Hofe, Vladislav, befunden haben. Es wäre darum besser, die hier und im Zusammenhang mit anderen Kirchenfresken oft verwendeten und bei der Stilanalyse nur Konfusion schaffenden Modellbegriffe "Hofschule" und "Mönchsschule" beiseitezulassen, besonders aber in bezug auf Mileševa, wo meiner Meinung nach dieselben Maler im Naos und Narthex der Kirche tätig waren.
Die gesamte Wandmalerei von Mileševa ist nach ihrer Form und Malweise von hervorragenden Künstlern byzantinischer Herkunft geschaffen worden. Gewisse ikonographische Ähnlichkeiten mit der Malerei des lateinischen Westens lassen sich in der Kreuzabnahme feststellen, für die daher Radojčić einen italo-byzantinischen Meister vorschlägt. Doch ist die ikonographische Ba-

sis schon früher als im Westen in der Nerezi-Komposition (1164) vorhanden gewesen [6].
Man könnte manche weithergeholte, stilähnliche Vergleiche für Mileševa heranziehen, wie etwa Venedig [7], die Bildreste der Köpfe in der Himmelfahrtsszene der Basilika von Torcello [8] oder z.B. die Ähnlichkeit der Engel aus S.Vitale in Ravello am Luganer See [9] mit denen des Exonarthex von Mileševa [10] u.a. italo-byzantinische Kunstwerke. Sie alle zeigen wohl, daß ebenso in Byzanz und den von seiner Kultur beeinflußten, benachbarten Ländern, wie im Westen besonders bei den italo-byzantinischen Meistern ähnliche ikonographische und stilistische Formbestrebungen in der Malerei gepflegt wurden, wobei zum großen Teil eine Nachahmung der byzantinischen Kunst stattfand. So sollte man also aufgrund der in ihrer Stilqualität dem Westen zu der Zeit weit überlegenen Malerei von Mileševa die entsprechenden Parallelen und die Herkunft der Meister primär im byzantinischen Kunstraum suchen.
Bei einer ersten detaillierten Stiluntersuchung von Mileševa unterscheidet N.Okunev zwei Malergruppen, die eine aus Thessaloniki kommend, die andere dem italo-romanischen Stil zugeschrieben [11]. Danach untersuchte Radojčić die Fresken sorgfältig und fand im Gegensatz zu Okunev, neben anderen beteiligten und begleitenden Künstlern, drei Hauptmaler, nämlich: einen ersten aus Thessaloniki (wie Okunev) mit Vorliebe für die antike Tradition der Ausdrucksform (Darstellung Christi im Tempel, Koimesis) und regelmäßiger Beistellung von rechteckigen, blauen Inschriftentafeln, wie beim Mosaikverfahren. Der zweite Meister, der die Inschriften auf Goldgrund hinzufügt, soll aus Konstantinopel stammen (hl.Nikolaus, hl.Stefanos, der Neue, Die Frauen am Grabe, die Stifterporträts); der dritte ist der oben erwähnte Schöpfer der Kreuzabnahme. Den inneren Narthex, wo einige asketische Gesichtsprägungen auffallen, malten nach Radojčić andere, sogenannte Mönchsmaler [12].
V.Djurić unterscheidet, neben mehreren mitwirkenden Malern, ebenfalls drei führende Künstler, von denen der erste im Naos "die Fresken in den unteren Zonen des Kuppelraumes und des westlichen Joches" malte (Verkündigungsszene, Engel am Grabe, Stifterporträts u.a.), während der zweite in den oberen Zonen des Kuppelraumes arbeitete (Kreuzabnahme, Darstellung im Tempel, die durch Dramatik und Expressivität des Ausdrucks gekennzeichneten Medaillons in den Triumphbogen über der Ikonostase). Der dritte und fortschrittlichste der Künstler malte, nach Djurić,

die Koimesis, einen großen Teil des Narthex und den Altarraum [13]. Weiterhin ist, laut Djurić, die Malerei von Mileševa "von den alten byzantinischen Mosaiken des 4. und 7. Jahrhunderts in Thessaloniki inspiriert worden, mit einem irgendwie verlorengegangenen Zwischenglied der Form aus dem 12. Jahrhundert." [13a]
Wie man sieht, divergieren die Ansichten beider Wissenschaftler bei der stilistischen Unterscheidung sowohl der drei Hauptmeister und ihrer Herkunft, wie für die Datierung der Malerei im Naos, Narthex und Exonarthex. V.Djurić schlug vor kurzem für die Herkunft der Maler drei mögliche Kunstzentren vor: Konstantinopel, Nikaia und Thessaloniki, hat sich danach aber für die letztgenannte Stadt entschieden [14].

Nach unseren Untersuchungen hat in Mileševa eine Gruppe von Malern mit jeweils unterscheidbaren Stileigenarten gearbeitet, wobei man in der ganzen Kirche nach der individuellen Manier der Künstler bis zu acht verschiedene Meister"handschriften" ablesen kann. Im Exonarthex waren zwei Künstler am Werke, die sich in ihrer Malweise stilistisch und zeitlich deutlich abheben von der Gruppe, die im Naos und Narthex der Kirche tätig war. An der am besten gemalten Figur des hl.Sabas von Jerusalem [15], die eine gewisse Ähnlichkeit mit der Malweise im Narthex aufweist, zeigt sich, daß nicht etwa die Narthex-Künstler auch 1236 im Exonarthex am Werke waren, sondern man vielmehr dort, von ihnen inspiriert, danach gestrebt hat, in einem eigenschöpferischen Akt die Malkunst des Narthex nachzuahmen.
Im Naos und Narthex malten dieselben Meister, wobei man nach dem Stil ihrer malerischen Eigenarten klar zwei bedeutende Künstlergruppen mit ihren führenden Meistern identifizieren kann. In ihren jeweiligen Besonderheiten unterscheiden sie sich deutlich, ähneln oder nähern sich aber auch in manchen ikonographischen Elementen (Handhaltung, Darstellung des Evangelienbuches oder beim Gewand), wobei ihre sonst ausgeprägte Individualität aber niemals vermindert wird. So ist dadurch jede Komposition im Naos ein Ganzes für sich, die Einzelfiguren wirken monumental. Durch ihre Konzeption und Einordnung der Szenen in inversio ordine gerieten sie in Gegensatz zu den ikonographischen Szenen (z.B. Geburt Christi und Apostelkommunion), so daß auf den ersten Blick eine gewisse Unordnung und Konfusion zu herrschen scheinen. Man kann sehen, daß es den zwei Hauptmalern im Naos nach ihrer Gesamtvorstellung zu eng gewesen ist und sie daher versuchten, sich dem nicht zur Verfügung

stehenden Wandflächenausmaß anzupassen.
Sofort wird erkennbar, daß einer der führenden Künstler mit der Mosaiktechnik vertraut war, die sich durch die Art der schematischen, vertikalen Verteilung der Gewandfalten und einige Beschriftungen auf dunkelblauen, rechteckigen tabulae heraushebt.[16] Dieser Maler pflegt die spätantiken Formelemente, verwendet feine Farbtönungen der Gesichter, auf deren Wangen er – wie beim Engel am Grabe und der Verkündigungsmaria [17] – ein leichtes Karminrot bringt, und malt über der Stirn fast immer ein gescheiteltes Haarbüschel. Seine Figuren sind von besonderer Lebendigkeit, im Körpervolumen kräftig und monumental (Stifterkomposition im Naos, Sendung der Apostel, Erzdiakon Stefan, Einzug in Jerusalem im Medaillon, sowie der Märtyrer Phloros u.a.; im Narthex: Verrat des Judas, hl. Konstantin und Helena, hl. Mönch Johannes u.a. [18]). Der Maler besitzt eine so hohe künstlerische Kultur, wie sie sich nur in byzantinischen Hauptstädten entwickeln konnte.
Der zweite, ebenso führende, hervorragende Meister innerhalb dieser Künstlergruppe fällt durch sein Temperament, die dynamische Pinselführung, expressive Licht- und Schattenaufteilungen auf und gestaltet, ebenso wie der oben beschriebene Maler, vor allem athletische, in voller Kraft stehende menschliche Figuren, wie in der monumental gefaßten Koimesis [19]. Er ist seinerseits entschieden mit der Ikonenmalerei vertraut gewesen (im Naos: hl. Nikolaus, Darstellung im Tempel, Kreuzabnahme unter dem Kuppelraum, Prophet Jonas im Medaillon u.a.; im Narthex: die hl. Anachoreten, die Nemanjidenporträts, die Mönche Euphemios und Arsenios, hl. Anikios, hl. Ahilios u.a. [20]). Seine Gesichter haben meistens oben spitze, aufgetane Ohrmuscheln, die innen parallel weiß gestrichelt, außen nur mit zwei weißen Linien gezeichnet sind. Die Nasen sind scharf und in der Mitte durch eine Linie markiert, darunter ein kurzer, bürstenartiger Schnurrbart, wie auch unter den Lippen. Des weiteren ist seine Handschrift an den über die Stirn verteilten Haarbüscheln, zusammengezogenen Stirnfalten und beidseitig der Stirn parallel verlaufenden Strichellinien leicht herauszufinden. Die anderen Gesichter in ebenfalls expressiver Malweise, aber flachen, dürftigen Farbnuancierungen (die etwa an romanische Wandmalerei erinnern), sind von den Gehilfen innerhalb der Künstlergruppe der hier charakterisierten führenden Meister ausgeführt worden [21].
Zur Frage der Stilparallelen sind für die Malerei in Mileševa

von der Forschung von Anfang an, neben den italo-byzantinischen Werken, verschiedene Vergleichsmöglichkeiten aus der Malerei oder Mosaiktechnik im byzantinischen Raum vorgeschlagen worden (wie Thessaloniki: hl. Demetrioskirche, Rotunde des hl. Georg [22]; Nikaia: die Kirche hl. Sophia; der hl. Diakon in Oropos; in Turnovo die Kirche hl. Petrus und Paulus [23]). Diese Beispiele aus dem 13. Jahrhundert (mit Ausnahme der früher entstandenen Kunstwerke in Thessaloniki) zeigen aber, daß sie in ihrer Stilqualität nicht ohne weiteres den Werken der Meister von Mileševa ebenbürtig sind, und daß, wenn überhaupt hier Ähnlichkeiten bestehen, die Einflüsse umgekehrt von den Meistern von Mileševa ausgegangen sein dürften. Nicht zuletzt sind wohl diese sogenannten Ähnlichkeiten (wie z.B. die geöffneten Augen mit hochgezogenen Oberlidern und Augenbrauen, die den erstgenannten Meister abheben, u.a.) im Grunde allgemeine Stilerscheinungen in der byzantinischen Kunst des ausgehenden 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, als durch eine Wiederbelebung der späthellenistischen Form, besonders nach der Eroberung Konstantinopels [24], aus einer vielleicht tiefenpsychologisch begründeten, inneren kulturellen, die humanen Werte bewahrenden Schutzhaltung gegenüber der Besatzungsmacht, bei den byzantinischen Künstlern im positiven Sinne retardierende Erscheinungen auftraten [25].

Für die direkte Stilparallele möchten wir hier zwei Beispiele vorstellen, die meines Wissens bisher in der Forschung noch nicht herangezogen wurden. Für den erstgenannten Meister von Mileševa, der die antikisierten, statuarischen menschlichen Gestalten zu malen pflegte und ursprünglich ein Mosaikkünstler war, weisen wir auf die beschädigte Mosaikdarstellung der Deësis in der S-Galerie der Hagia Sophia in Konstantinopel hin [26], und hier für den Vergleich auf die auffallend malerische Gesichtsausführung bei Christus dort und bei den Gesichtern des Engels am Grabe und des hl. Phloros im Naos der Kirche Mileševa, sowie auf die Maria dort und dieselbe hier in der Verkündigungsszene (Abb. 1-4). Die Deësis-Gesichter sind mit kleinen Mosaiksteinchen in feinster Weise sozusagen "gemalt" worden, weshalb der Vergleich vom Visuellen her umso leichter angestellt werden kann. Der Künstler verfährt in ganz ähnlicher und fast identischer Weise bei dem Christus in der Deësis, beim Engel am Grabe und dem hl. Phloros. Die Nasenflügel des Christus, die Augen mit dem sichelförmigen Oberlid und der feinen Schattierung des Unterlides, die Augen-

brauen, der Mund mit der ausgeprägten Unterlippe, sowie der kräftige Hals mit Schultern und markanten Schlüsselbeinen, auch das über der Stirn charakteristisch in der Mitte gescheitelte Haarbüschel stimmen völlig mit dem Malverfahren beim Engel am Grabe überein [27]. Schon hier zeigt sich ein ähnliches künstlerisches Vorgehen trotz der vom Geschlecht her verschiedenen Figurentypen. Noch deutlicher wird die Ähnlichkeit zwischen Christus und dem hl. Phloros: sie tragen dasselbe gewellte Haar, wobei die voluminöse Plastizität der Haare mit breiter Pinselführung durch Schattierungen und hellgoldene Lichtreflexe beim hl. Phloros erreicht wird und eine direkte Übertragung von musivisch gearbeiteten, goldleuchtenden Haarpartien darstellt. Beide Gesichter haben betont breite Jochbeine, übereinstimmend ist auch die Schattierung der Nasen auf der rechten Seite mit vertikaler Linienführung. Ganz zu schweigen von der identischen Ausführung der Augen mit der Schattierung des Unterlides, sowie des kleinen Mundes mit den fleischigen, etwas zusammengezogenen Unterlippen bei beiden Figuren. Ebenso kann die vertikale helle Linie, die vom rechten Christusohr in einem leichten Knick hinunterführt, als eine charakteristische Manier des Künstlers beim hl. Phloros wiedererkannt werden, wie auch die wiederholt angewandte Technik des kurzen, waagerechten Striches auf der linken Seite der linken Augen bei beiden Gesichtern. Auch führt der Schöpfer des Christus in identischer Weise den Gewandsaum an die Brust wie beim Jungen Apostel, dem Erzdiakon Stefanos und dem Thronenden Christus in der Stifterkomposition an der S-Wand des Naos-Westjoches in Mileševa [28].

Übereinstimmende Vergleiche lassen sich ebenso bei den oben genannten beiden Mariengesichtern feststellen: am Gesichtstypus, der Form der Kopfbedeckung, der Nasenlinienführung mit derselben rötlichen Konturierung, sowie an Mund und Augen (wobei durch die halbe en-face-Haltung das linke Auge jeweils dicht an den Gesichtsrand geraten ist), schließlich auch am schrägen Halsschatten mit der breiten, hellen Partie und an demselben seelenvollen, wehmütigen Blick der Augen. Nach unserer Meinung kann eine solche verblüffende stilistische Ähnlichkeit zwischen den oben verglichenen Figuren, die sich auch noch weiter auf andere Mileševa-Gestalten dieses ersten führenden Meisters erstrecken ließen, kein Zufall sein, sondern so sehr spezifisch persönliche Ausdrucksweise eines Künstlers, daß wir annehmen möchten, es handele sich hier um ein-und denselben.

Daraus folgend möchten wir behaupten, daß es der Deësis-Meister aus Konstantinopel war, der in Mileševa im Naos und Narthex der Kirche gemalt hat. Seine in der Mosaikkunst geübte Hand zeigt sich darum so deutlich bei der hier erwähnten Pseudomosaiktechnik in der Wandmalerei. Sein Erscheinen in Serbien und die Beauftragung durch den Stifter, Prinz Stefan Vladislav, können wir über den schon bekannten Bericht des Biographen Teodosije annehmen, der u.a. auch die Verpflichtung von Künstlern aus Konstantinopel für Žiča durch Erzbischof Sava beschreibt [29]. Es wäre durchaus möglich, daß Sava damals oder auch etwas später (durch Vereinbarung mit den Künstlern in Konstantinopel selbst oder - nach deren Emigration vor der lateinischen Besetzung - in Nikaia) jeweils eine ganze Malergruppe für Žiča einerseits und Mileševa andererseits ins Land holte. Dem hochgebildeten und durch direkte Kontakte dem byzantinischen Kaiserthron verbundenen Erzbischof Sava gelang es, wie wir an den Kunstwerken in Žica und Mileševa sehen können [30], zwischen den vielen guten Künstlern in Konstantinopel die zu seiner Zeit besten herauszufinden und auszuwählen.

Nach dieser Darlegung möchten wir die bisher großzügig in die Zeit zwischen dem 11. bis ins 15. Jahrhundert datierte Deësis [31] von Konstantinopel zeitlich in die Nähe der hier oben genannten Entstehungszeit der Wandmalerei von Mileševa einordnen und damit die bisher letzte, von O. Demus scharfsinnig vorgeschlagene Datierung in die fünfziger Jahre des 13. Jahrhunderts [32] noch etwas früher ansetzen, d.h. vor 1228 in die zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts, was nicht gegen den hier angeregten Stilvergleich mit der Wandmalerei von Mileševa sprechen würde. Eine Aufgabe für byzantinische Historiker wäre es zu klären, wie und wann während der Besetzung Konstantinopels das Werk der Deësis in der Hagia Sophia zustandekommen konnte. Daß künstlerisches Schaffen in Konstantinopel trotz aller Verfolgungen möglich gewesen ist [33], wird immer mehr bekannt durch die Hinweise aus neueren byzantinischen Forschungen der Historiker und Kunsthistoriker.

Unserer Meinung nach ist auch der zweite führende, schon als temperamentvoll beschriebene Maler ein byzantinischer Künstler gewesen mit einer erkennbaren Neigung zur bereits erwähnten Ikonenmalerei. Der expressive Ausdruck und die oben genannten Stilmerkmale der Malweise seiner dynamischen Gesichter stimmen auffällig mit der kürzlich entdeckten Ikone des hl.

Antipas im Katharinenkloster am Berg Sinai überein (Abb.5).Im Antlitz dieses Heiligen finden sich unmittelbare stilistische Zusammenhänge mit den Gesichtern der ihm zuzuschreibenden Figuren in Mileševa: durch vertikale Linien geteilte Nase und dieselben charakteristischen, immer spitz zulaufenden Ohrmuscheln, wie sie z.B. der hl.Nikolaus aufweist (Abb.6). Bei Betrachtung seines Gesichtes erkennen wir die identische Verfahrensweise auch bei der Ikone des hl.Antipas: spitze Ohren mit zwei weißen Pinselstrichen nach außen,die betonten Jochbeine, die weißen Brauenhaarbüschel über den Augen; weiter Nase und Stirn mit seitlich je drei weißen,horizontalen Linien,darüber zwei kräftige Falten,die seitlich mit je einer vertikal verlaufenden Konturenlinie umrahmt sind;und oben auf der Stirn wieder kurze, waagerecht und parallel verlaufende weiße Pinselstriche, sowie auch die ähnlichen, gleichmäßig auf der Stirn verteilten Haarbüschel. Der bürstenartige Oberlippen- und der Kinnbart finden sich auch bei anderen Gestalten,wie beim hl. Makarios, oder die sehr ähnliche Bildung des Gewandes und identische Haltung der rechten Hand bei den Darstellungen des hl.Anikios und hl.Ahilios im Narthex der Kirche. Wir finden außerdem am Fries der Gebäudefassade in der Koimesisszene [34] eine dekorative Ausschmückung derselben Art wie das dreiblättrige Lilienmotiv im Apsismosaik aus der Justinianzeit in der Katharinenkirche [35].Neben weiteren feststellbaren, parallelen Motiven gibt es auch die schnell rotierenden, goldenen Disken der Sinai-Ikone (bekanntlich ein Echtheitszeichen für die Identifizierung von Sinai-Ikonen [36]),gemalt in einem Goldmedaillon unter dem Kuppelraum von Mileševa.

Alle diese Beobachtungen und Vergleiche sprechen dafür,daß der Maler der hl.Antipas-Ikone als griechischer Künstler aus Konstantinopel eine Zeitlang im Katharinenkloster gearbeitet hat,von dort unserer Meinung nach wieder nach Konstantinopel zurückkehrte, um später zusammen mit dem Deēsis-Meister und den Mitarbeitergruppen an der Ausmalung der Kirche in Mileševa teilzunehmen. Bei seiner ausgesprochen byzantinischen Malweise an der Ikone des hl.Antipas und in Mileševa können wir in diesem Fall nicht die Meinung von K.Weitzmann teilen,daß die Ikone aus der "zweiten Hälfte des 13.Jahrhunderts"stamme und daß sie ein Produkt der "Kreuzfahrer-Werkstatt" sei [37]. Denn der Maler der hl.Antipas-Ikone unterscheidet sich deutlich in seinem Stil von zwei weiteren,von K.Weitzmann hierfür herangezogenen Ikonen: "Die Kreuzigungsgruppe" und "Koimesis" [38]. Schon der Gesichtstypus des hl.Antipas ist ein völlig anderer mit den hier geschilderten stilistischen Besonderheiten an Ohren,Nase und in der Stirnausführung. Andere Einzelheiten, wie z.B.die Haarbüschel auf der Stirn,sind bei den beiden zitierten Malern übliche Dekorationsmittel,während andererseits die sich immer wiederholende,sich teilende Stirnfalte zwischen den Augenbrauen als ein wichtiges stilistisches Merkmal beim Schöpfer der hl.Antipas-Ikone überhaupt nicht zu sehen ist,weshalb wir ihn im Sinne der oben vorgenommenen Analyse als einen typisch byzantinischen Maler bezeichnen können.

Zur Datierung seiner Ikone,die bisher sehr breit definiert wurde (einmal von M.Chatzidakis [39] in das 12.Jahrhundert; vor kurzem,wie zitiert,in die zweite Hälfte des 13.Jahrhunderts), schlagen wir wegen der stilistischen Übereinstimmungen mit der Mileševa-Malerei vor, sie in die Zeitnähe der oben genannten Entstehung der Wandmalerei von Mileševa,nämlich in die zwanziger Jahre des 13.Jahrhunderts einzuordnen.

Aus den hier unterbreiteten Überlegungen läßt sich abschließend sagen: Es gibt in der byzantinischen Wandmalerei genügend Hinweise und Fakten, die eine genauere Datierung und eine wissenschaftlich überprüfbare Aussage über die Meister und ihre Herkunft zulassen.


Institut für Byzantinistik und Neogräzistik Universität Wien

Zur Datierung :

1) S.Radojčić,Mileševa,Beograd 1963,Taf.I-XLIX.
2) V.J.Djurić,Sopoćani,Leipzig 1967.
3) R.Grujić,Kada je gradjen manastir Mileševa,in:Glasnik Skopskog naučnog društva XV-XVI(Skoplje 1936) 356.
4) K.Jireček-J.Radonić,Istorija Srba I,Beograd 1952,173-174, 176 .
5) M.Bašić,Stare srpske biografije I,Beograd 1924,220,248-249.
6) S.Radojčić,Staro srpsko slikarstvo,Beograd 1966,40,42 .
7) ebd.,40 .
8) Siehe V.J.Djurić,Tri dogadjaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu,in: Zbornik za likovne umetnosti 4(Novi Sad 1968) 82-83,Anm.45 .
9) Vgl. V.J.Djurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, München 1976, 47,Taf.XVIII.
10) Siehe B.Gardašević,Kanoničnost sticanja autokefalnosti srpske crkve 1219.godine,in: Sveti Sava,Beograd 1977,33-69 .
11) Dj.S.Radojičić, Sava,in:Enciklopedija Jugoslavije 7 (Zagreb 1968) 145-147 .
12) Siehe S.Mandić, Najstariji portreti Svetoga Save,in:Sveti Sava,Beograd 1977, 19 ; V.J.Djurić,Byzantinische Fresken in Jugoslawien,München 1976, 48 .
13) Vgl.S. Radojčić,Mileševa,Beograd 1963,Taf.I,VIII,XXXIV .
14) ebd.,32-33 ; ders.,Staro srpsko slikarstvo,op.cit., 39,42.
15) Vgl. M.Kašanin u.a.,Studenica,Beograd 1968,55,86-88,Abb. zwischen S.16-17 ; V.J.Djurić,Byzantinische Fresken in Jugoslawien,op.cit.,46-47 und Anm.34 .

Zum Stil und zu den Meistern :

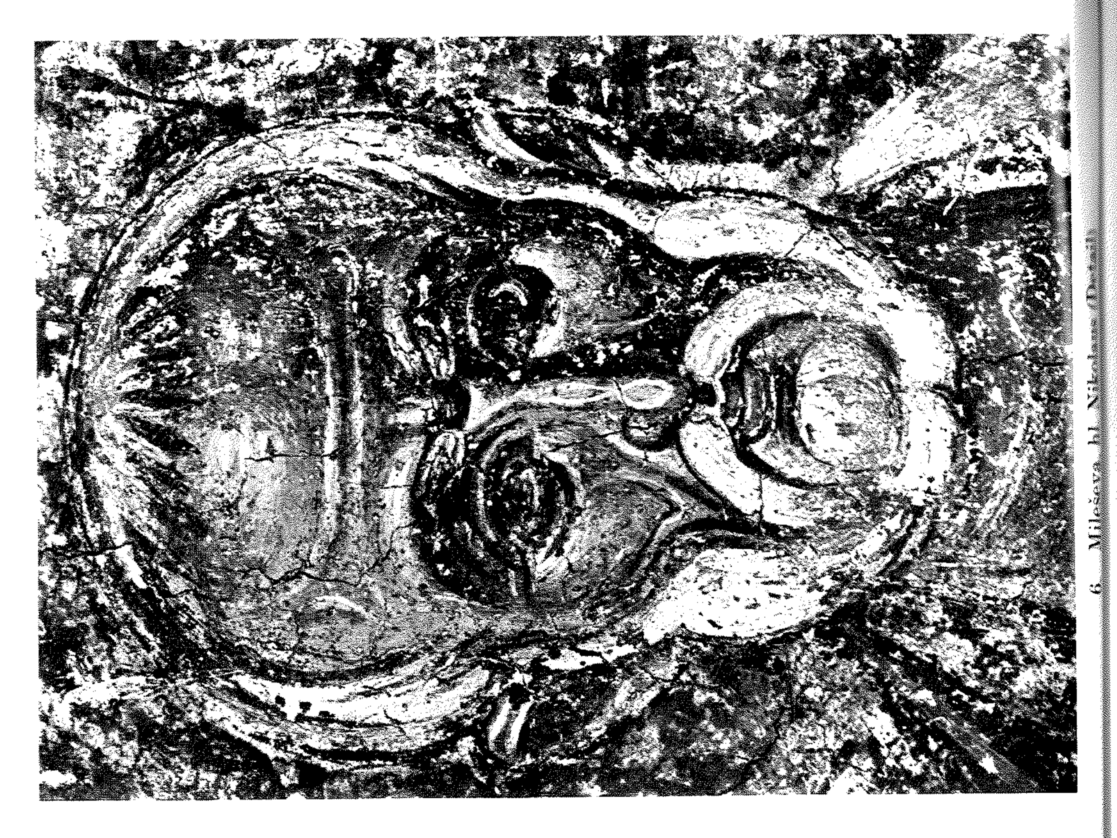
1) Siehe V.J.Djurić,Byzantinische Fresken in Jugoslawien,op. cit.,42 .
2) ders.,Sopoćani,Leipzig,Taf. I u.a.
3) Siehe V.J.Djurić,Byzantinische Fresken in Jugoslawien,op. cit., 59 und Anm. 42 .
4) Siehe S.Radojčić,Mileševa,op.cit.,Plan auf S.11,13.
5) Vgl.ebd.,Abb.16 auf S.83,Taf. II,III,XXXIV .
6) Vgl.ebd.,Taf. XX-XXII,S.25-27 ; ders., Staro srpsko slikarstvo,op.cit., 41 ; V.J.Djurić,Byzantinische Fresken in Jugoslawien,op.cit.,Abb.7,S.15 und Anm.8 .
7) Siehe Venezia e bisanzio,Catalogo I.Furlan u.a.,Venezia 1974, Abb. 62 .
8) Siehe ebd.,Abb.41 ; Katalog: Museo die Torcello,Venezia 1978, n.di.cat.19,20 und 21.
9) Siehe O.Demus,Romanische Wandmalerei,München 1968, 61 .
10) Siehe S.Radojčić,Mileševa,op.cit.,Taf.XLIII .


1. Konstantinopel, H. Sophia, Christus (Detail), Deesis-Mosaik


2. Mileševa, hl. Phloros (Detail)


3. Konstantinopel, H. Sophia, hl. Maria (Detail), Deesis-Mosaik


4. Mileševa, hl. Maria (Detail), Verkündigung



6. Mileševa, hl. Nikolaus (Detail)



5. Sinai, Katharinenkloster, hl. Antipas, Ikone

11) N.L.Okunev, Mileševo, pamjatnik sěrbskogo isusstva XIII v, in: Byzantinoslavica 7 (Prague 1937-38) 34-35,41-96, Taf. IV-XXVI .

12) Siehe S.Radojčić, Staro srpsko slikarstvo, op.cit., 39-44, Taf.10-18 ; ders., Mileševa, op.cit., 24-38, Taf.I -XLIX .

13) V.J.Djurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, op.cit., 48.

13a) ebd., 49, Taf.XVII - XXI, und Anm. 35 .

14) V.J.Djurić, La peinture murale byzantine: XIIe et XIII e siècles, in: III Art et archéologie , XVe Congrès international d' études byzantines, Athènes 1976, 63-64,82.

15) Siehe S.Radojčić, Mileševa, op.cit., Taf. XLVIII .

16) ebd., Taf. VII, Abb. 1,4,8-10 auf S. 74-79 ; V.J.Djurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, op.cit., Taf.XIX .

17) Siehe S.Radojčić, Mileševa, op.cit., Taf. IX, XI, XXIII .

18) ebd., Taf.VIII, VI, VII, XIV, XXXI, XXXV-XXXVI, Abb.auf S.31.

19) Siehe ebd., Taf. XVI-XIX ; V.J.Djurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, op.cit., Taf. XXI ; G.Millet, La peinture du Moyen âge en Jougoslavie I, Paris 1954, Pl.73.

20) Siehe S.Radojčić, Mileševa, Taf. XII-XIII, V, XX-XXI, XXIV, II-IV, XXXVIII- XLI ; N.L.Okunev, Mileševo, op.cit, Taf. XVII und XXIV .

21) Siehe S.Radojčić, Mileševa, op.cit., Taf.XXIX-XXXX, XXXIII.

22) Vgl. S.Radojčić, Majstori starog srpskog slikarstva, Beograd, 13-15, Abb.10-11 .

23) Siehe V.J.Djurić, La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècle, op.cit., 54,63,64, Pl.VII/14 ; S.Tschilingirov, Christliche Kunst in Bulgarien, Berlin 1978, Abb.94 ; M.Chatzidakis, Byzantine Museum , Athenon 1975, 16, fig.8 .

24) Vgl. G. Ostrogorsky, Geschichte des byzantinischen Staates, München ^{3}1963, 344-352.

25) H.-Georg Beck, Besonderheiten der Literatur in der Palaiologen zeit, in: Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 49-52 .

26) D.Talbot Rice, Byzantinische Kunst, München 1964, Abb.165, Abb.zwischen S.192-193 ; ders., Byzantinische Malerei, F.am Main 1968, 12-30, Taf.II .und Anm.7 ; W.F.Volbach und J.Lafontaine -Dosogne, Byzanz und der christliche Osten, Propyläen-Kunstgeschichte, Bd.3, Berlin 1968, Abb.20b und S. 171 mit der Literatur .

27) Vgl. Abb.1 mit S.Radojčić, Mileševa, op.cit., Taf. XI .

28) Vgl. ebd., Taf. VII-VIII mit Abb.1 .

29) Siehe M.Restle, Zum Problem der nationalen Elemente in der serbischen Malerei des 13.Jahrhunderts, in: Ethnogenese und Staatsbildung in Südosteuropa, Göttingen 1974, 20-21 ; V.J.Djurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, op.cit., 45; ders., La peinture murale byzantine :XIIe et XIIIe siècle, op.cit., 44-45 .

30) M.Kašanin u.a., Žiča, Beograd 1969, Abb.auf S.109 ; S.Radojčić, Mileševa, Taf.I- XLI .

31) Siehe O.Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der

Malerei,Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress,München 1958, 16,29-30 ; D.Talbot Rice, Byzantinische Malerei,op.cit., 12-30.

32) ebd., 29.

33) Siehe H.Hunger, Von Wissenschaft und Kunst der Frühen Palaiologenzeit,in: JÖB 8 (Wien 1959) 126,153-155 .

34) Vgl., K.Weitzmann,Die Ikone 6.bis 14.Jahrhundert,München 1978, Taf.39 mit N.L. Okunev,Mileševo,op.cit.,Taf XVII, XXIV und S.Radojčić,Mileševa,op.cit.,Taf. XXXIX .

35) W.F.Volbach und J. Lafontaine-Dosogne,Byzanz und der christliche Osten,op.cit., Abb. 4,Text S. 167 .

36) Vgl. S.Radojčić,Mileševa,op.cit.,Taf. XX mit K.Weitzmann, Die Ikone 6. bis 14.Jahrhundert,op.cit.,Taf.20,24,25,31.

37) Siehe K. Weitzmann, Die Ikone ,op.cit., Taf.39 und Text auf S.117 .

38) Siehe ebd., Taf 38 und 40 und Text auf S. 114,118 .

39) Siehe M. Chatzidakis/ A.Grabar (=Epoche der Kunst,Bd.4), Gütersloh 1965, 28,Abb.52 .

MIRJANA GLIGORIJEVIĆ-MAKSIMOVIĆ

LES SCÈNES INÉDITES DU CYCLE DES ACTES DES APÔTRES À MATEIČ

Avec deux planches

La grande église à cinq coupoles du monastère de Mateič (Skopska Crna gora) est dédié à la Vierge. Cette fondation du tsar Dušan a été peinte aux environs de 1356/57, très probablement avant 1360. Les murs du naos et du narthex sont ornés d'un grand nombre de cycles, de scènes et de figures isolées. Parmi cette quinzaine de cycles il en est un qui est consacré aux Actes des Apôtres. Les scènes qui le composent occupent des emplacements de choix - elles figurent sur le mur nord du naos, dans la première zone au-dessus des figures en pied.

Le cycle des Actes des Apôtres fut traité pour la première fois par N. Okunjev dans un article consacré à l'église de la Vierge à Mateič.[1] En s'occupant surtout de leur iconographie, Okunjev a détecté treize scènes. La dernière des scènes était en partie cachée par la chapelle élevée plus tard à l'intérieur du naos, de sorte que l'auteur présumait qu'il s'agissait d'un miracle d'un apôtre.

J. Myslivec a aussi traité le cycle des Actes des Apôtres de Mateič, en 1948, dans un article consacrée à la Vie des Apôtres dans l'art byzantin.[2] Cet auteur a étudié l'iconographie des scènes du cycle des Actes des Apôtres et en a compté quatorze, la dernière étant celle cachée par la chapelle, pour laquelle il adopte l'opinion d'Okunjev.

L'étude détaillée des fresques du cycle des Actes des Apôtres à Mateič a démontré qu'il existe encore cinq scènes du même cycle, non-remarquées jusqu'à présent. Après que la petite chapelle à l'intérieur du naos ait été enlevée, on voit clairement la scène sur le mur est du naos, au-dessus de l'entrée dans la prothésis (fig. 1). Du côté gauche de la scène on voit un apôtre barbu d'un certain âge qui s'avance, la main levée, arrivant d'un paysage pierreux. A droite on voit un groupe de cinq personnes qui se tiennent devant les murs d'une ville fortifiée. Ces personnages sont vêtus de tuniques courtes et portent des bottes et des bonnets pointus. A l'intérieur de la ville on voit, en plus des maisons, deux cyprès. Si l'on prend en considération l'attitude et le geste de l'apôtre et l'attitude du groupe lui faisant face, l'on peut conclure à juste titre qu'il s'agit là d'une prédication et non pas d'un miracle de l'apôtre.[3] La plupart des scènes du cycle des Actes des Apôtres représentent ceux-ci en train de prêcher, sont conçues de la même manière. D'après le type de l'apôtre représenté[4] et d'après sa ressemblance avec l'apôtre représenté dans la scène précédente (fig.2), on peut conclure qu'il s'agit de l'apôtre André.

Une autre scène qui avait, elle - aussi, été cachée par la chapelle, se trouve vis-à-vis de la Prédication de l'Apôtre André, sur la paroi est du pilier nord-est du naos (fig. 3). A droite on voit un jeune apôtre imberbe, tenant à la main un rouleau et s'adressant à un groupe de personnes vêtues de longues robes et portant de petits bonnets. Dans l'arrière-plan on voit une ville ceinte de murailles. L'inscription suivante est conservée sur la fresque: СѢЛ ѲОМА ПРОПОВѢДАЮЕТЬ ХА ВЬ ИНЪДИ. C'est ainsi que cette fresque représente la Prédication de l'Apôtre Thomas aux Indes. Nous trouvons des données sur le séjour de l'apôtre Thomas aux Indes dans les textes apocryphes des Actes des Apôtres.[5]

Sur le pilier nord-ouest du naos se trouvent encore deux scènes du cycle des Actes des Apôtres. Sur sa paroi nord on voit un jeune apôtre dont la barbe vient à peine de pousser, s'adresser à un groupe d'hommes (fig. 4). Malgré l'endommagement de la scène on voit qu'il y avait à l'arrière-plan une ville représentée. Il est évident qu'il s'agit ici d'une prédication apostolique. Cette scène avait déjà été remarquée, et on avait supposé que l'apôtre représenté était Pierre ou Paul. Mais, étant donné que l'apôtre est jeune, avec une barbe à peine naissante, il s'agit peut-être de l'apôtre Barthélemy, mais certainement pas des apôtres Pierre ou Paul, comme on le pensait auparavant.[6]

La paroi ouest du même pilier est si fortement endommagée, que seul le coté droit de la scène a été conservé (fig. 5). On y voit un jeune apôtre imberbe, pendu la tête en bas. A gauche on ne voit qu'une partie du bras levé du bourreau. D'après ce qui reste de la fresque, on voit clairement qu'il s'agissait du martyre d'un apôtre. A en juger d'après son visage, il ressemble le plus à l'apôtre Thomas, mais l'apôtre Philippe est aussi représenté de la même manière, en jeune homme imberbe.[7] Nous trouvons des données sur le martyre de l'apôtre Philipe dans les textes apocryphes des Actes des Apôtres.[8] Nous y voyons que l'apôtre Philippe avait été martyrisé à Hiérapolis en Asie, sur l'ordre du proconsul. Complètement nu, pour l'empêcher d'avoir recours à la magie, le jeune apôtre est pendu, la tête en bas, les chevilles et les flancs percés. A en juger d'après sa figure et d'après son martyre suprême, il ne peut s'agir ici que de l'apôtre Philippe.

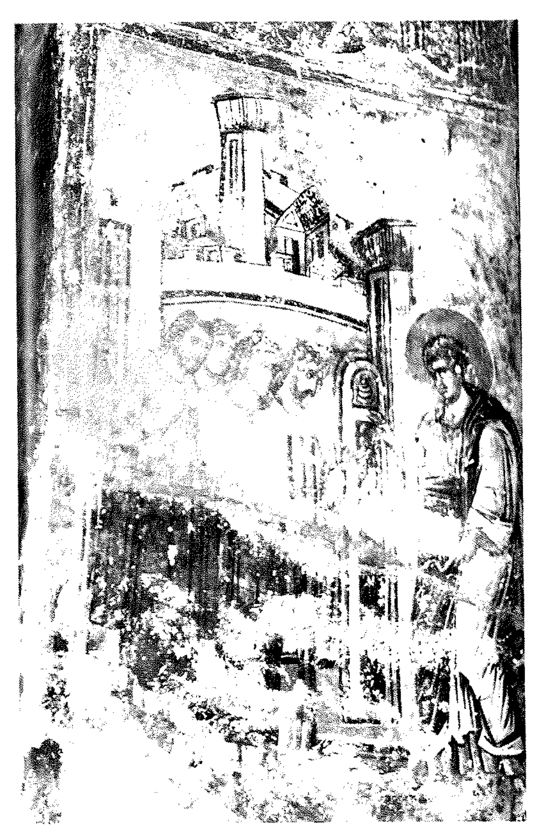
Sur la paroi nord du pilier nord-ouest du narthex a été conservée une autre scène du cycle des Actes des Apôtres (fig. 6). On voit à droite un jeune apôtre aux longs cheveux bouclés et à petite barbe, à genoux, pendant que le bourreau, qui le tient par les cheveux, lui enfonce un couteau dans le cou. Au second plan se trouvent: un roi couronné sur son trône et quatre personnages tournés vers leur roi. Il s'agit ici



1. Prédication de l'apôtre André



2. Prédication de l'apôtre André



3. Prédication de l'apôtre Thomas aux Indes



4. Prédication de l'apôtre Barthélemy





évidemment, du martyre d'un apôtre. Cependant, si nous considérons la figure de l'apôtre et le texte apocryphe des Actes des Apôtres relatant leur mort, nous voyons qu'il s'agit là très probablement du Martyre de Jacques le Majeur. D'après ce texte apocryphe,[10] Jacques le Majeur fut decapitê sur l'ordre du roi Hérode (Agrippa Ier). A ce martyre assistaient, en plus du roi Hérode, deux centurions, Lysias et Théocritus, l'archiprêtre Abiathar et le scribe Josias, qui, ayant jeté une corde au cou de l'apôtre, l'avait traîné devant Hérode. S'étant repenti, le scribe eut, lui aussi, la tête coupée, en même temps que l'apôtre. Le souverain représenté sur la fresque de Mateič est sans aucun doute Hérode et les autres personnages sont les deux centurions, le scribe Josias et l'archiprêtre.

Ces cinq scènes dont les sujets traitent la prédication et le martyre des apôtres complètent les scènes déjà connues du cycle des Actes des Apôtres de Mateič. C'est ainsi que le cycle consacré aux Actes des Apôtres comprend à présent dix-sept scènes. Ces scènes ne représentent que la prédication et la mort des apôtres, avec une seule exception, celle de la représentation d'un baptême. Les sources littéraires sur lesquelles ces scènes reposent sont les textes apocryphes des Actes des Apôtres. Ce choix de sujets représente une combinaison de deux variantes antérieures des Actes des Apôtres,[11] de la variante de Constantinople, dans l'église des Saints Apôtres dans laquelle ne figurent que les Prédications[12] et de la variante d'Ohrid, dans la chapelle au-dessus du diaconicon de l'église Ste Sophie dans laquelle sont représentés les Martyres des Apôtres.[13] Certaines analogies existent aussi avec les scènes représentées dans le naos de St. Marc de Venise, sous la coupole occidentale.[14] Les analogies entre le cycle des Actes des Apôtres de Mateič avec ceux de Constantinople, Ohrid et Venise, ne peuvent être établies qu'en ce qui concerne leur idée initiale, quant à leur exécution, il est difficile de trouver des parallèles au cycle de Mateič.

NOTES

1. N. Okunjev, Gradja za istoriju srpske umetnosti. 2. Crkva Svete Bogorodice - Mateič, Glasnik skopskog naučnog društva VII-VIII, Skoplje 1930, 89-118.
2. J. Myslivec, Život apoštolů v Byzantiském umění, Dvě studie z dějin byzantského umění, Praha 1948, 101-106.
3. Okunjev, op. cit., 108, Myslivec, op. cit., 106.
4. The "Painter's Manual" of Dionysius of Furna, transl. by Paul Hetherington, London 1974, 52.
5. R. A. Lipsius - M. Bonnet, Acta apostolorum apocrypha II, (Acta Thomae), Hildesheim 1959, 99-291.
6. "Painter's Manual", 52; Okunjev, op. cit., 107; Myslivec, op. cit., 102.
7. "Painter's Manual", 52.
8. Lipsius - Bonnet, op. cit., II, 51-87.
9. "Painter's Manual", 52.
10. R.A. Lipsius, Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden II/2, Braunschweig 1884, 201-205; M.R.James, The Apocryphal New Testament, Oxford 1975, 463-464.
11. V.J. Djurić, Vizantijske freske u Jugoslaviji, Beograd 1974, 71,215.
12. N. Mesarites, Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople, ed. G. Downey, Transactions of the American Philosophical Society, N.S. Vol. 47, Part 6, Philadelphia 1957, 875-877.
13. P. Miljković-Pepek, Materijali za istorijata na srednovekovnoto slikarstvo vo Makedonija II, Ciklusot stradanija apostolski od Sv. Sofija vo Ohrid, Izdanija na Arheološkiot muzej vo Skopje, Zbornik III, Skoplje 1961, 99-105.
14. O. Demus, Die Mosaiken von S. Marco in Venedig, Baden bei Wien 1935, 33-34, 91-92; S. Bettini, Mosaici antichi di San Marco a Venezia, Bergamo 1944, fig. XL, XLI.

RADOMIR NIKOLIĆ

KUFISCHE INSCHRIFT IN DER MALEREI DER MUTTERGOTTESKIRCHE IN STUDENICA AUS DEM JAHRE 1209

Mit einer Tafel

Kufische Inschriften an byzantinischen und europäischen Kunstdenkmälern des 10. Jahrhunderts und vielleicht auch aus früherer Zeit sind schon seit langem bekannt [1]. Diese Inschriften befinden sich meist an Bauwerken. Wegen ihres ausgesprochen dekorativen Charakters, ihrer Einfachheit und Suggestivität haben sie vielen Steinmetzen als anziehendes Element zum Schmuck von Steinfassaden gedient, aber auch einige Maler haben sie als Freskoornamente in der Kirchenausstattung verwendet. Abgesehen von ihrer eigenartigen dekorativen Rolle enthalten diese Inschriften jedoch auch besondere religiöse Botschaften, die sich meist auf die Huldigung Gottes beziehen [2].

Im Altarraum der Muttergotteskirche des Klosters in Studenica, des "großen Heiligtums", wie Domentijan [3], oder des "Heiligtums der Heiligtümer", wie Teodosije [4] sie nennen, an den Stellen, an denen die Apsis mit der Prothesis einerseits und dem Diakonikon andererseits zusammenstößt, d.h. auf den Wandvorsprüngen der Apsis, unterhalb der Bögen, die die Apsis mit den Vierungspfeilern bei der Ikonostasis verbinden, befindet sich ein ungewöhnliches Ornament mit kufischen Schriftzeichen - richtiger: zwei identische Ornamente, eines zwischen der Prothesis und der Apsis, das andere zwischen der Apsis und dem Diakonikon [5] (Abb. 1 und 2).

Bemerkenswert ist die gesamte Dekoration der Stirnfläche des Wandvorsprungs, die oben mit der rätselhaften Darstellung kufischer Buchstaben abschließt: unter dieser befindet sich jeweils ein monumentaler Kerzenleuchter in Form einer mit Edelsteinen und Perlen reich verzierten, tordierten Holzsäule, auf der eine massive, brennende Kerze steht, deren Flamme zu den kufischen Buchstaben hinaufstrebt. Durch diese Kerzenleuchter, die in der serbischen Kunst sonst nirgendwo so bedeutungsvoll dargestellt wurden, wird der Altarraum bereichert und veredelt, doch zwingt sich dem Betrachter der Gedanke auf, ob hier nicht eine bestimmte Symbolik gemeint sei, eine bedeutende Botschaft, ausgedrückt in einer inhaltsreichen, klaren, kurzen Formel. So kommt man zu der Annahme,

daß die kufische Inschrift eine Huldigung Gottes enthalten könne ebenso wie ihm auch alle szenischen Darstellungen und alle Bischöfe und Diakone im Altarraum huldigen [6].

Der Sinn der kufischen Inschrift, die vielleicht von Sava I. eigenhändig geschrieben wurde, lautet ungefähr: "Gott ist mit ihm" oder "In Gottes Namen" (zweimal wiederholt). Zu beachten ist vor allem, daß diese Inschriften und die brennenden Kerzen sich am Ende des Großen Einzugs im Bemazyklus, das heißt nach dem Hl. Kyrillos von Alexandrien (Südhälfte des Bemazyklus) und dem Hl. Johannes Eleēmon von Alexandrien (Nordhälfte des Bemazyklus), also nach zwei Patriarchen von Alexandrien, das vom 7. Jahrhundert an unter arabischer Herrschaft war, befinden [7].

In der älteren Forschung wurde die Ansicht vertreten, daß die Malereien im Altarraum der Muttergotteskirche aus dem 12. Jahrhundert stammten und sich bedeutend von den Malereien in den übrigen Teilen der Kirche unterschieden, das heißt daß sie vor der Ankunft des Hl. Sava vom Athos in Studenica - am 9. Februar 1207 - entstanden seien [8]. Die neuere Forschung weist jedoch mit recht darauf hin, daß die ganze Kirche gleichzeitig, im Jahre 1209, ausgemalt wurde und daß das gesamte ikonographische Programm wie auch der hohe künstlerische Wert der Malereien der Vorstellungskraft und der schöpferischen Initiative des Hl. Sava zu verdanken seien [9].

Wenn unsere Deutung der kufischen Inschrift richtig ist, stellt sich die Frage: wie kam der Hl. Sava dazu, eine arabische Inschrift malen zu lassen und ihr einen derart repräsentativen Platz im heiligsten Teil der Stiftung seines Vaters einzuräumen. Dies geschah zu der Zeit, als die Kreuzritter Konstantinopel erobert hatten und er aus Angst, die Gebeine seines Vaters könnten in Hilandar in den Wirren nach dem Fall der byzantinischen Hauptstadt geschändet werden, mit ihnen nach Serbien floh (1207). Wie kommt er nach der Rückkehr in die Heimat zu einer arabischen Botschaft? Ist das nicht ein magisches Zeichen, der Wunsch, die anerkannte Macht und Kraft der Araber mittels ihrer kufischen Schrift auf seines Vaters Stiftung und durch diese auf seine Heimat zu übertragen? Domentijan und Teodosije, die beiden mittelalterlichen, serbischen Schriftsteller, berichten



3. Kufische Inschrift vor dem Jahre 1150. Pürgg, Steiermark, Johanneskapelle, Triumphbogen



2. Kufische Inschrift aus dem Jahre 1209. Kloster Studenica, Muttergotteskirche, zwischen Apsis und Diakonikon

über die Beziehungen des Hl. Sava zu den Machthabern der islamischen Welt und den außerordentlich zuvorkommenden Empfang des Hl. Sava an ihrem Hof. Diesbezüglich ist die Beschreibung des Teodosije besonders interessant [10]. Es ist gut möglich, daß zu dieser Zeit während längerer ruhiger Phasen die Beziehungen zwischen Christen und Mohamedanern sehr tolerant waren und daß aus den wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Beziehungen auch künstlerische Einflüsse hervorgegangen sind. Die kufische Inschrift in Studenica entstand jedoch vor der Ernennung des Hl. Sava zum Erzbischof (1219) und in der Tat vor seiner Begegnung mit dem ägyptischen Sultan (1235). Das heißt, daß der Hl. Sava schon früher, wohl schon zur Zeit seines Aufenthalts auf dem Athos (1192-1207) den Inhalt und die Bedeutung der kufischen Inschrift kennengelernt haben muß.

Die kufischen Inschriften, die im 12. Jahrhundert in Westeuropa auftreten, entstanden als Folge des immer besseren Kennenlernens der arabischen Kultur und der Verflechtung der kulturellen Beziehungen zwischen Ost und West. Das Erscheinen eines gemalten kufischen Ornaments in einer kleinen Kirche im abgelegenen österreichischen Ort Pürgg (Steiermark) [11] im 12. Jahrhundert, von dem man annimmt, daß es unter dem Einfluß kufischer Inschriften in Norditalien entstanden sei, beweist nur, wie sehr diese "Mode", kufische Zeichen zu schreiben, verbreitet war. Der Sinn der Inschrift in Pürgg lautet ebenfalls: "In Gottes Namen" (mehrmals wiederholt; Abb. 3) [12].

Die Fresken aus dem Jahre 1209 in Studenica haben unter allen aus dieser Zeit erhaltenen byzantinischen Wandmalereien den höchsten künstlerischen Wert. Es ist kaum anzunehmen, daß man anderswo im byzantinischen Erbe ähnlich wunderschöne Fresken aus dem ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhundert finden kann. Der Maler von Studenica ist der Visionär einer neuen Richtung in der byzantinischen künstlerischen Gestaltung. Anstelle des linearen und koloristischen Graphismus der komnenischen Epoche, der in allen Provinzen noch lange erhalten blieb (vgl. das Kloster Mariovo in Mazedonien aus dem Jahre 1271), schuf, inmitten des Raška-Gebirges, der Maler von Studenica, der seine Erziehung größtenteils am Athos und in Konstantinopel, auf seinen künstlerischen Pil-

gerfahrten vom Westen bis zum Osten erworben hatte, aufgrund einer Synthese des Geistes des Ostens und des Westens eine neue bildende Kunst. Aus dieser bildlichen Ausdrucksfülle entwickelte sich später die Malerei in Žiča, Mileševa, Pećka Patrijaršija, Sopoćani, Gradac und in anderen Denkmälern Serbiens aus dem 13. Jahrhundert.

Der Hl. Sava legte durch seine besondere schöpferische Tatkraft in der Malerei der Muttergotteskirche die Grundlagen unserer mittelalterlichen Ikonographie und Kunst, deren Merkmale später sozusagen überall und immer als Besonderheiten des "westlichen Vaterlands" (Domentijan) oder durch die Darstellung serbischer Heiliger oder historischer Persönlichkeiten oder von Ereignissen aus der serbischen Geschichte und dem Geschlecht der Nemanjić zu erkennen sind.

Der außerordentliche künstlerische Unternehmungsgeist des Hl. Sava ist in der Muttergotteskirche in Studenica zum Glück größtenteils erhalten geblieben. Diesem Unternehmungsgeist, einer starken, schwungvollen Imagination und einer gelehrten Symbolik ist auch die ungewöhnliche Darstellung der kufischen Inschrift zu verdanken. Das Licht der brennenden Kerzen auf den reich bemalten, kostbaren Leuchtern scheint die Botschaft der kufischen Inschrift jahrhundertelang zu bestrahlen. Ist irgendwo in den bis heute bekannten byzantinischen Wandmalereien eine derart durchdachte und symbolische Inschrift gemalt worden?

Anmerkungen

1. Die kufische Schrift hat ihren Namen von der Stadt Kufi am Eufrat im Irak. Sie ist eine ausdrucksvolle, kalligraphische und monumentale Schrift, die besonders für feierliche Inschriften verwendet wurde.

2. Zum Einfluß der sarazenischen Kunst auf die byzantinische und europäische Kultur des 10.-13. Jahrhunderts vgl. P. Ricard, Pour comprendre l'art musulman dans l'Afrique du Nord et en Espagne. Paris 1924; N.P. Kondakov, Makedonija, archeologičeskoe putešestvie, St. Petersburg 1909, 131; M. Vasić, Žiča i Lazarica, Belgrad 1928, 132; G. Millet, L'ancien art serbe, Paris 1919, 146; K. Erdmann, "Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters," Abhandlungen Akademie Mainz, Geistes- und Sozialwiss. Kl. 9, Wiesbaden 1953, 467-513; A. Hauzer, Socijalna istorija umetnosti i književnosti, Belgrad 1962, 136.

Georges C. Miles hat am 12. Byzantinistenkongreß 1961 in Ohrid eine Skizze seiner Thesen über islamische Elemente in der byzantinischen Architekturornamentik in Griechenland dargelegt. Er teilte die von ihm gesammelten kufischen Inschriften und pseudokufischen Elemente vom 10.-15. Jh. in sechs Gruppen ein. Für uns interessant sind die gemalten pseudokufischen Elemente seiner letzten, sechsten Gruppe: Athen, Apostelkirche; Daphni, Exonarthex, 13.Jh.; Hosios Lukas, 13. Jh.; Kastoria, Mavriotissa, 14.Jh., H. Nikolaus, 14. Jh., H. Andreas, 15. Jh. Das in seiner Abb. 10 publizierte Beispiel aus dieser Gruppe, aus Hosios Lukas, 13. Jh., hat nichts gemeinsam mit den Buchstaben in Studenica; vgl. G.C. Miles, "Classification of Islamic Elements in Byzantine Architectural Ornaments in Greece." Actes du 12e Congrès Intern. d'Etudes Byzantines, Ochride 1961, 3, Belgrad 1964, 281-287.

3. Domentijan, Život svetoga Save, ed. P. Mirković, Belgrad 1938, 138.

4. Teodosije, Život svetoga Save, ed. M. Bašić, Belgrad 1924, 197.

5. Auf dieses Ornament hat zuerst Vladimir R. Petković in seiner Monographie über Studenica aufmerksam gemacht: Manastir Studenica, Belgrad 1924, 80, Abb. 109.

6. Aufgrund dieser Vermutung wurde eine Deutung der Inschrift versucht. Nach Ansicht von Prof. Danica Stambolić hat die kufische Inschrift in Studenica die Bedeutung: "In Gottes Namen" (zweimal wiederholt). Der Belgrader Mufti (Hodža), Herr Hamdija Jusufspahić, erklärt, sie könne mehrere Bedeutungen haben: a) "Gott ist der Schöpfer", b) "In Gottes Namen", c) "Allah ist der einzige Gott". Ein irakischer Vertreter der Journalistik in Jugoslawien, der Journalist Jamil Rafael Markous, glaubt, daß ein Christ die kufische Inschrift in Studenica geschrieben habe, deren Bedeutung sich auf die Dreifaltigkeit beziehe: "Gott Vater, Gott Sohn, heiliger Geist". Falls diese

Deutung richtig ist, wäre die Inschrift sicher mit dem Hl. Sava verbunden. Es ist bekannt, daß der Hl. Sava in seiner ersten Predigt in Žiča nach seiner Ernennung zum ersten serbischen Erzbischof, am Himmelfahrtsfest 1220, sich besonders mit der Lehre der Hl. Dreifaltigkeit befaßt hat und daß aufgrund dieser Lehre die besondere Verehrung der Trinität entstand. Vielleicht war es seine Absicht, auch in der kufischen Inschrift die Botschaft von der Hl. Dreifaltigkeit symbolisch mit den Malereien im Altarraum von Studenica zu verbinden.

Hingegen deutet Dr. K.R. Salich vom Institut für Antiquitäten und Kulturgüter im Ministerium für Kultur und Information die kufische Inschrift von Studenica folgendermaßen: "Il a Dieu". Da die kufische Schrift aus dem Irak stammt, ist es nur natürlich, daß man dem Wissenschaftler aus diesem Lande mehr Glauben schenkt. Eine bessere Erklärung ist wohl kaum zu erwarten.

7. Bei der vor kurzem versuchsweise vorgenommenen Reinigung der dreieckigen profilierten Marmordekoration auf der Säule, an der sich die Kathedralikone der Hl. Muttergottes befand, wurden genau über ihrem Bildnis die Anfangsbuchstaben einer mit Gold geschriebenen kufischen Inschrift freigelegt. Es ist möglich, daß sich eine solche Inschrift auch auf der zweiten Marmordekoration, über der Christusikone, befand. Erst nach vollständiger Freilegung dieser übermalten Dekorationen wird man Genaueres sagen können. Sollten sich wirklich über den beiden Kathedralikonen kufische Inschriften befinden, hätte ihre Botschaft eine besondere Bedeutung für die serbische Kunst.

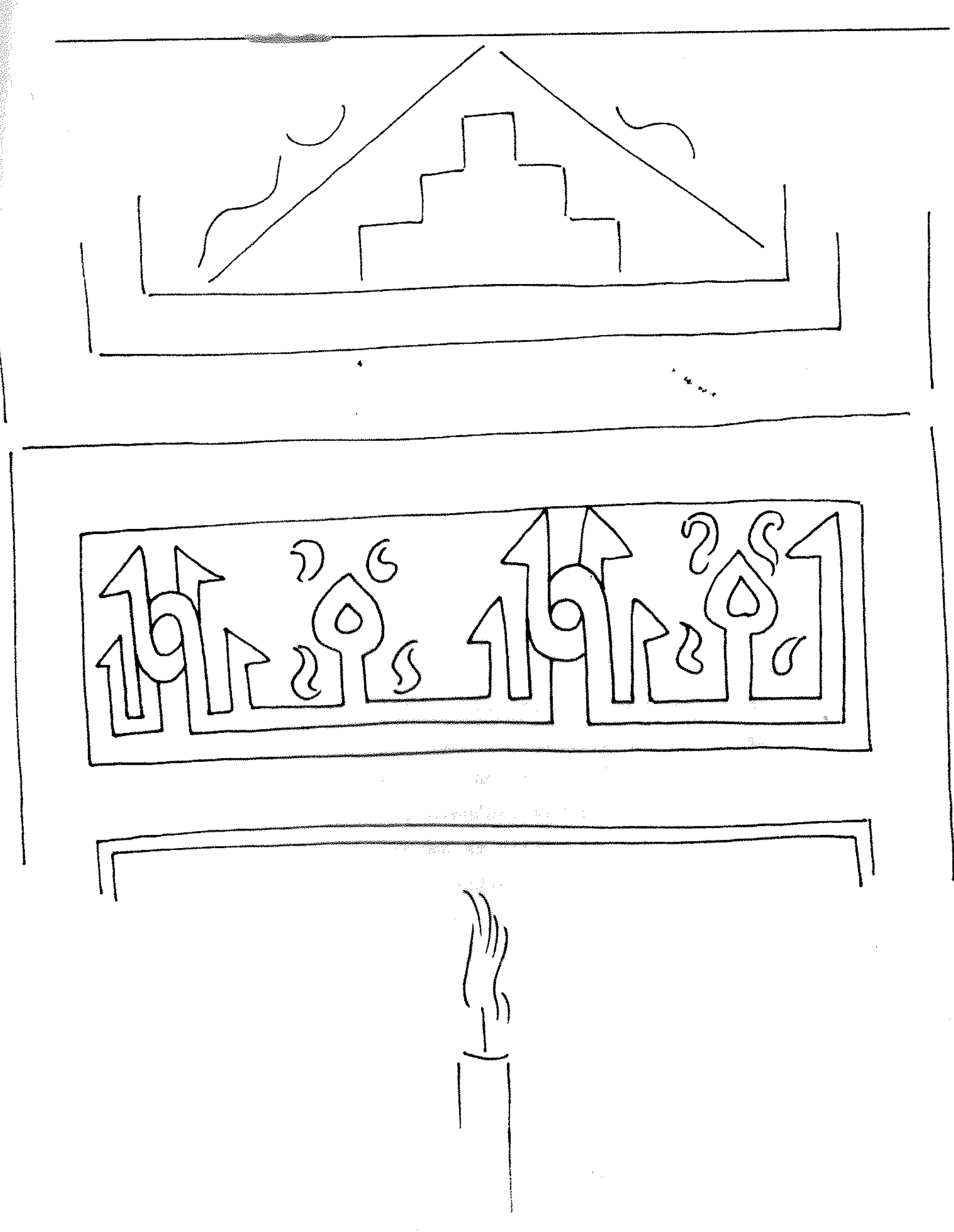
8. S. Radojčić, Staro srpsko slikarstvo, Belgrad 1966, 31.

9. V.I. Djurić, Vizantijske freske u Jugoslaviji, Belgrad 1974, 33, mit Literatur. - Im Jahre 1569 wurde eine umfangreiche Restaurierung der alten Malereien in Studenica vorgenommen. Der Meister, der die neuen Fresken über der alten Malerei ausführte, zeigte nicht nur eigenschöpferische Qualitäten, sondern zeichnete sich auch als einer der ersten Restauratoren in der Geschichte unserer Kunst aus.

10. Teodosije, op.cit. 229-230.

11. H. Busch, Germania Romanica, Neograd 1965, 155, Taf. XXXII.

12. So deutet der Belgrader Mufti, Herr Hamdija Jusufspahić, diese Inschrift.



1 Kufische Inschrift aus dem Jahre 1209
Kloster Studenica, Muttergotteskirche

ZAGA GAVRILOVIĆ

THE FORTY MARTYRS OF SEBASTE IN THE PAINTED PROGRAMME OF ŽIČA VESTIBULE

Further research into the artistic interpretations of the Divine Wisdom — Baptism — Kingship Ideology

With four plates

The fresco ensemble which I am examining decorates the barrel-vaulted porch under the tower, preceding the exonarthex at the main entrance into the church of the Saviour at Žiča, Serbia. It dates from the years 1309-16 when the existing 13th century building was restored under the auspicies of King Milutin and the Archbishop Sava III.[1]

Founded around 1217 by Stefan Prvovenčani (King Stefan the First-Crowned)(1196-1228) and by Saint Sava, and designated in 1219 as the seat of the first Serbian autocephalous archbishopric and as the coronation church of the Serbian kings, Žiča had suffered heavy damages during the Cuman raids around 1290.[2]

The disposition of the early 14th c. wall-painting programme of the vestibule is as follows: The Forty Martyrs on the freezing lake of Sebaste in each side of the barrel-vault, with the bust of Christ extending crowns to the Forty, in the centre.[3](fig.1-2) - Two panels with the painted text of two charters issued by the original founder of Žiča, King Stefan Prvovenčani and his son King Radoslav.[4](cf.fig.1)- The illustration of the Christmas sticheron including the procession of people and clergy led by the new ktitors King Milutin and the Archbishop Sava III on the east tympanum, above the entrance into the exonarthex.[5](fig.3) Under the Christmas sticheron, on each side of the entrance, standing figures of the kings Stefan Prvovenčani and Radoslav.- The illustration of the parable "Unless you become as little children"(Matt.18,3)(fig.4) on the west tympanum.- Two tall candlesticks and a disc with a star in the east arch.- St.Peter(fig.5) and St.Paul(fig.6) carrying a model of a church and a large book respectively, on the north and south intrados of the west arch.

In an earlier study of the representations of the Forty Martyrs' passion in church decoration programmes I have pointed out a symbolic parallelism between the passion of the Forty and Christ's Baptism in Byzantine iconographic schemes.[6] This is manifested by the fact that in a number of churches ranging from 11th-14thc., the composition of the Forty Martyrs' passion is situated symetrically corresponding to the Baptism of Christ or to the scenes of Biblical events typologically connected to it.[7] The same parallelism is found in patristic homilies and in two hymns to the Forty by Romanos the Melode, where the allusions to baptism draw extensively on the similarity between the baptismal imagery and the circumstances of the Forty's death: their nakedness, the water

of the lake, the light and the crowns descending from the sky, the conversion of the Roman guard who throws off his tunic, the symbolism of the number 40,[8] all contributing to explain the event as a case identical to the illumination of man through death and resurrection with Christ in baptism.[9] In view of such a meaning attached to the passion of the Forty, developed in the liturgy, I have concluded that other occurances of that theme, within series of pictures with similar undertones and in the proximity of royal or imperial portraits, especially in elaborate narthex programmes, should be regarded as a well defined element of a scheme in which the wisdom of the ruler and the illumination of his subjects through the rite of initiation, both being gifts of the Holy Trinity, are the dominant idea.[10]

One can say that the narthex or the area preceding the main body of the church is conceived, through its pictorial programme, as a visual interpretation of the idea of the "Royal Road", man and sovereign stepping on the path of salvation - the one regaining unity with the Wisdom of Christ, while recognising the grace assured by the piety and the divinely inspired leadership of the other.[11]

The example of Žiča, treated here, shows such a pattern. While details of the programme of wall-paintings in the large Žiča exonarthex are known only from a few remaining fragments,[12] it is clear that King Milutin and the Archbishop Sava III who commissioned the new fresco decoration of the church, planned the small area under the tower as a concise interpretation of the ideology just described.

The forty dying soldiers on the lake of Sebaste receiving crowns from Christ are athletes on whom the church is resting, in the same way as Christians are, once they have been marked by the seal of the renewed image of Christ and thus strengthened by the power of the Spirit.[13] The statuesque figures of St.Peter and St.Paul underline the same idea.[14]

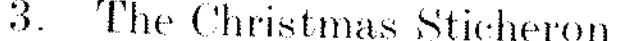
The illustration of the Christmas sticheron above the door leading into the exonarthex, with the King and the Archbishop at the head of the procession, and the composition illustrating the parable "Unless you become as little children" on the oposite wall, further develop the Wisdom-Baptism-Kingship idea: the hymn attributed to St.John of Damascus celebrates the Incarnation of the Logos, the whole creation honouring the Virgin thanks to whom salvation by Divine Wisdom could be assured to mankind; the parable from the Gospel of St.Matthew, Christ pointing out a small child to the apostles - a counterpart of the infant Christ held by the Virgin - refers to the innocence of the baptised and to the wisdom of those who have rejected the bonds of passion.[15]

Finally, the meticulously painted text of the charters by Stefan Prvovenčani and his son King Radoslav, near their portraits, completes





1—2. The Forty Martyrs of Sebaste



3. The Christmas Sticheron



4. "Unless you become as little children" (Mt. 18, 3)



6. St. Paul



5. St. Peter



the ingeniously devised programme. The reproduction of the regal documents here emphasises the sanctity of the word which is the gift of Christ's Wisdom;[16] furthermore, it is an allusion to the deep meaning of the sealed contract between God and man established through Christian initiation;[17] it is one more sign of the divine origin of the ruler's authority.

Taking into account the importance of Žiča monastery in 13th c Serbian political and ecclesiastical history and particularly with regard to Saint Sava's council held there in 1221 during which the "Synodicon of Orthdoxy" was pronounced, the heretics condemned and the value of Christian baptism repeatedly emphasised,[18] the message put forward by the new ktitors of Žiča becomes even more meaningful.

The painted programme of Žiča vestibule serves as an example of a highly articulated artistic expression conceived within an already well developed political ideology in early 14th century Serbia.[19] At the same time, it throws more light on the ideological complex Divine Wisdom-Baptism-Kingship in Byzantium as a whole.

N O T E S : =

1. The period 1309-16 corresponds to the time of office of the Archbishop Sava III who is represented, with King Milutin (1282-1321), leading the procession in the illustration of the Christmas sticheron on the east side of the porch. The King and the Archbishop are identified by inscriptions on the fresco. S.Radojčić, Portreti srpskih vladara u srednjem veku, (Skoplje 1934)p.34-5.

2. For the bibliography on Žiča see V.J.Djurić, Vizantijske freske u Jugoslaviji (Belgrade 1975)p.202-3,n.50.

3. For the iconography of the Forty Martyrs and the literary evidence of the early popularity of their cult in Byzantium see O.Demus,"Two Palaeologan mosaic icons in the Dumbarton Oaks Collection", DOP 14,p.96-109;for a stylistic analysis in connection with ekphrasis see H.Maguire, "The Classical Tradition in the Byzantine Ekphrasis", Byzantium and the Classical Tradition (University of Birmingham 1981)p.99-100.

4. Fr.Miklosich, Monumenta serbica, Viennae 1858,p.11-16. It has been established that the text of the inscription is composed of two 13th c. charters (whose originals are lost). D.Sindik,"Jedna ili dve žičke povelje?", Istorijski Časopis XIV-XV (1965)p.309-15; V.Mošin,"Pravni spisi Svetoga Save", Sava Nemanjić-Sveti Sava, Histoire et tradition (Belgrade 1979)p.122-4.- Žiča charters contain important information on the organisation of state and church in Serbia around 1220, and on the exceptional role of the monastery of Žiča and its privilegies. Mention is made, among other relics deposited in the church, of the right arm of St.John the Baptist. On this subject, and on the Prodromos' arm reliquary with

a Serbian inscription, now in Siena, in connection with coronations in Byzantium and in Serbia, see M.Ćorović-Ljubinković, "Pretečina desnica i drugo krunisanje Prvovenčanog", Starinar V-VII (1936)p.105-114.

5. This fresco illustrates in detail the hymn attributed to St.John of Damascus sung during Christmas Vespers: "What shall we offer Thee, O Christ...the angels bring the hymn; the heavens, the star; the magi, the gifts; the shepherds, the admiration; the earth, the cave; the desert,the manger; and we, the Virgin Mother." The additional details of the two groups of people led by the King and the Archbishop are placed in the lower register of the composition, on each side of the personifications of the Earth and of the Desert, under the enthroned Virgin with the infant Christ. For the iconography of the Christmas sticheron, with earlier bibliography, see V.J.Djurić,"Portreti v izobrazheniah rozhdestvenskih stihir", Sbornik statey v chest V.N.Lazareva (Moscow 1973)p.244-255.- For a literary description of a picture of the Christmas sticheron in the Charsianites monastery in Constantinople, see H.Hunger, "Eine spätbyzantinische Bildbeschreibung der Geburt Christi", Jahrbuch d.Österr.byz.Gesell. VII(1958)p.125-140.- One should note that in Žiča, an inscription running along the face of the arch above the Christmas sticheron panel reproduces the verses of a different Christmas hymn, beginning with the words "Today Christ is born of the Virgin in Bethlehem..."Cf.P.Mijović, in M.Kašanin, Dj.Bošković, P.Mijović, Žiča (Belgrade 1969)p.190; V.J.Djurić, op.cit.p. 247-8. (See below, note 11).

6. Z.A.Gavrilović, "The Forty in art" (Summary), The Byzantine Saint, Studies Supplementary to Sobornost 5(London 1981)p.190-194.

7. Some examples: St.Sophia, Ohrid, north and south choir chapel (11th c); the baptistry of St.Sophia, Kiev (12th c); Sopoćani, north and south choir bay (13th c); Studenica, Church of the Virgin, north and south choir bay (16th century painting repeating the 13th c. programme). Cf. my article "The Forty in art" in the previous note.

8. Forty is the number of days of the duration of Lent, recalling the period of the preparation of the catechumens for baptism. Its symbolism is connected to Biblical events: the Flood lasted 40 days, the people of Israel spent 40 years in the wilderness, Moses fasted for 40 days on Mount Sinai and Elijah on his journey to Mount Horeb, Christ fasted and spent 40 days in the wilderness. The Lenten Triodion, transl. by Mother Mary and Archimandrite Kallistos Ware (London 1978)p.30-31.

9. See the homilies to the Forty Martyrs by St.Basil, Migne PG 31, 508-525 and by St.Gregory of Nyssa, Migne PG 46,749-56; 757-72; 773-88. - Two kontakia for the feast of the Forty Martyrs (9 March) by Romanos the

Melode, P.Maas and C.A.Trypanis, Sancti Romani Melodi Cantica: Cantica genuina (Oxford 1963)p.485-505.

10 The importance of light symbolism in Byzantine imperial ideology is well known and often commented upon by modern authors, but its connection with the idea of Divine Wisdom, being the Incarnate Logos or the Incarnate Light, should be more emphasised. The same connection exists in Byzantine theology concerning the sacrament of baptism where the paramount light symbolism underlines the unity of the baptised with the Wisdom of Christ. Divine Wisdom is therefore the notion which is common to the theology of baptism and to the ideology of kingship. Cf.Z.A.Gavrilović, "Divine Wisdom as part of the Byzantine Imperial Ideology. Research into the artistic interpretations of the theme in Medieval Serbia", in Abstracts of the Fifth Annual Byzantine Studies Conference (Dumbarton Oaks 1979)p.38-39. An enlarged version of the paper is forthcoming in Zograf XI (Belgrade); Id. "The Humiliation of Leo VI the Wise (the mosaic of the Narthex at Saint Sophia, Istanbul)", CahArch 28 (1979)p.87-94. (Important analysis of texts leading to the conclusion expressed above can be found in works by F.Dvornik, E.H.Kantorowicz and G.B.Ladner). A valuable art-historical example of the relevance of this approach is provided by the fact that in a number of Serbian churches the baptismal fonts were placed in front of or facing the composition of the Nemanjić family tree, again in the entrance area. Cf.S.Ćurčić, "The original font of Gračanica and its iconographic setting", Zbornik Narodnog Muzeja IX-X (1979)p.313-323; Z.A.Gavrilović, op.cit.(Dumb.Oaks 1979).- It is also instructive to observe that the baptism of Constantine was represented either in the narthex or in the courtyard of the 6th century church of St.Polyeuktos in Constantinople. See C.Mango and I.Ševčenko , "Remains of the church of St.Polyeuktos at Constantinople" DOP 15 (1961)p.245.- Baptismal symbolism in iconography at the entrance into the church has been noticed by M.English Frazer, "Church doors and gates of Paradise: Byzantine bronze doors in Italy", DOP 27 (1973)p.145-162. See also Ø.Hjort, "The sculpture of Kariye Camii" DOP 33 (1979)p.199-222, for the marble doors in that church.

11. Cf.Z.A.Gavrilović, "The Forty in art". - The expression "Royal Road" from the Book of Numbers (20:17) is applied to the mystical path of the human soul towards unity with Christ in the Life of Moses by St.Gregory of Nyssa (ed.J.Daniélou, SC 1 ter, 1968 p.20; 300-5).- One has the impression that those responsible for devising iconographic schemes in church buildings insisted on translating the idea of the "Royal Road" into an explicit reality by giving prominence to the imperial or royal ico-

nography (other than the founders' sepulchral portrait panels) near the entrance into the church, thus emphasising the beneficial role of the earthly monarch, endowed by Christ's Wisdom, safeguarding orthodoxy which leads to life eternal; it is as if some references to "the King" from St. Cyril of Jerusalem's lectures to the catechumens are being applied to the ruler, Christ's representative on earth, interceding for the people entrusted to him,thus introducing the new Israel into the heavenly kingdom ("..already ye have gathered round the vestibule of the King's palace; may ye be led in also by the King!.." Prochatechesis 1, Migne PG 33, 332-333; NPNF VII p.1) - The inclusion of the procession led by the King and the Archbishop in the composition of the Christmas sticheron above the entrance door at Žića is one such example. I believe also that further importance should be attached to the choice of the verses inscribed above the panel (see note 5 above): the sticheron "Today Christ is born of the Virgin in Bethlehem" is sung at the end of the orthros on the 25th December. It is followed directly by the beginning of the Liturgy of the Word, with the processional entrance and the singing of the baptismal troparion "For as many of you as have been baptised into Christ have put on Christ"(Gal.3,27) which on Christmas day, as well as on certain other days, replaces the Trisagion. See particularly J.Mateos, Le Typicon de la Grande Eglise (Rome 1962)p.156 and 157 n.4; Id. La célébration de la Parole dans la Liturgie byzantine (Rome 1971)p.71-90; 91-128. - In a previous study I have outlined the general principle which in my opinion governs the narthex (or the entrance to the church) decoration schemes, having so far taken as examples the narthexes of Sopoćani (around 1260) and Lesnovo (1349) (see my article quoted in n.10). I believe that further research will show that certain repertoires situated in the western area of the church, ensembles often formed of apparently heterogeneous themes, become comprehensible if one recognises in them the intention of interpreting the Divine Wisdom-Baptism-Kingship ideology with the whole rich interplay of symbolic meanings which that ideology implies and which abound in Byzantine literature and liturgical poetry, as well as in the literary creation of other cultures within the Byzantine sphere of influences. Such a choice of themes corresponds to the liturgical function of the narthex-entrance area. It also reflects the fact that the theology of baptism, based on the illumination of man through that sacrament, plays an extremely important part in Byzantine monastic spirituality. Cf.Nicholas Cabasilas, The Life in Christ, transl.C.J.de Catanzaro,introd.B.Bobrinskoy,(St.Vladimir's Seminary Press 1974)p.65-102; A. Louth, The origins of the Christian mystical tradition (Oxford 1981)p. 127 ff.;157-8.

12. The programme included the Tree of Jesse and the cycle of Christ's Baptism. Cf.G.Babić, "Ikonografski program živopisa u pripratama crkava Kralja Milutina", L'art byzantin au début du XIV siècle - Symposium de Gračanica 1973 (Belgrade 1978)p.113.

13. Cf.S.Radojčić "Temnićki natpis. Sujeverice srednjovekovnih graditelja o čudotvornoj moći imena i likova sevastijskih mučenika", Zbornik za likovne umetnosti 5 (Novi Sad 1969)p.1-11; Z.A.Gavrilović, "The Forty in art" (see n.6).

14. Reflecting an ancient tradition, St.Peter and St.Paul are often represented near the church entrance. With regard to their particular iconography and setting at Žića, adjoining the painted inscription of the charters, it is relevant to recall the images of the apostles Peter and Paul which the emperor Isaac II Angelus placed (around 1186-9) at each side of Manuel I Comnenus'lapidary inscription of the Conciliar Edict of 1166. An epigram praises the emperor for reinforcing thus, "as with a double anchor", the decisions of one of his predecessors. SeeC.Mango, "The Conciliar edict of 1166", DOP 17 (1963)p. 321.

15. Matth.18,3. It is in baptism that man regains the confidence implicit in a father-child relationship with God, the "parrēsia" which he had lost through the original sin. Cf. J.Daniélou, Bible et Liturgie (Paris 1951)p.56-7. See also S.S.Averincev, Poetika rannevizantiyskoy literaturi (Moskva 1977)p.172-7. - On the childlikeness being akin to the state of "a fool for Christ's sake" (based on the teaching of St.Paul, 1 Cor. 4.10) which means rejecting wordly wisdom in order to attain the Wisdom of Christ, see J.Saward, Perfect Fools (Oxford 1980)p.1-30.

16. There are several other preserved examples of royal charters (or charters of foundations by non-royal patrons, but still confirmed by the highest secular or ecclesiastical authority) whose texts (whole or in part) were inscribed - painted on the wall or carved in stone - in Serbian medieval churches. It is known from St.Sava's biography of Stefan Nemanja that the foundation charter of the church of the Virgin at Studenica was inscribed in the narthex of that church. In addition to Žića, the best known are preserved in Arilje (1296), Graćanica (1321), Lesnovo (1341), Andreaš (1389). Cf.V.J.Djurić, "Portreti na poveljama vizantijskih i srpskih vladara", Zbornik Filozofskog Fakulteta VII/1(1963)p.262 f. - With their Greek counterparts, they follow an ancient custom, attested in Byzantium since the 6th century, of exposing to the view of the public texts of certain ecclesiastic edicts and other legal documents,by having them displayed in churches, painted in mosaic or fresco or carved in marble, stone or metal. See A.Grabar, L'Iconoclasme byzantin (Paris

1957)p.51-2; S.Dufrenne, Les programmes des eglises byzantines de Mistra (Paris 1970)p.40. - There is no doubt - and that is the widely held view, that one should understand this practice not only as a wish to make the contents of such documents public, but also as an intention of stressing their steadfastness and perpetuity. I believe however that one should also examine this phenomenon on a broader plane and recognise in the display of these inscriptions the manifestation of a particular philosophical approach concerning writing in Byzantium, an attitude according to which the written word, especially if used for such subjects as the documents in question, is brought to the level of sanctity. The word is considered as a direct expression of the Logos, as a means of revelation of God's Wisdom to the intelligence of man, therefore as a gift whose holiness is immutable. (See S.S.Averincev, op.cit.p.183-209; D.Bogdanović, Istorija Stare srpske književnosti (Belgrade 1980)p.34-48. An excellent artistic illustration of this attitude is provided by the iconography of the chrysobull-chapel at the church of the Hodigitria (Afendiko),Brontochion (1311-1322)(fig.7) where four rays emanating from the medallion with a bust of Christ in the vault, held by angels, descend towards the four panels with inscriptions, each reproducing a chrysobull. At the end of each ray a hand of God is holding the top part of the scroll. Additional inscriptions in iambic verse exalt the divine guidance inspiring the Palaeologan emperors (G.Millet,"Inscriptions byzantines de Mistra", Bull.de Corresp.hellénique XXIII(1899)p.98 ff.) -Considered in this way, the inscriptions of legal documents on church walls set among various combinations of themes, assist in grasping the more profound points concerning the aesthetics of the artistic settings within which they are displayed.

17. On that aspect of the doctrine of baptism see J.Daniélou, Bible et Liturgie (1951)p.81-89; G.W.H.Lampe, The Seal of the Spirit (London 1967) p.235 ff. Patristic exegesis explains that the"signaculum" of faith by which the baptised is marked as a "soldier" of Christ is the unbreakable seal of the contract, engaging both parties. - In the text of Žiča charters, placed immediately below the representations of the Forty dying soldiers of Sebaste, the actual "King's seal" is mentioned several times in terms of the supreme guarantee and authority (cf.Miklosich, op.cit. p.13, 15).

18. A.Jevtić, "Iz bogoslovlja Svetoga Save-Žićka beseda Svetoga Save o pravoj veri", Sveti Sava. Spomenica 1175-1975 (Belgrade 1977)p.133-180; A.Solovjev, "Svedočanstva pravoslavnih izvora o Bogomilstvu na Balkanu", Godišnjak Istoriskog drustva Bosne i Hercegovine (Sarajevo 1953)p.37-44; V.Mošin, "Serbskaia Redakcia Sinodika v nedelju pravoslavia,Vizantiyskiy Vremennik XVI (1959)p.367 ff., and XVII (1960)p.278-348.

19. Practically contemporary to the wall-paintings of Žiča vestibule is the fresco decoration of King Milutin's church Bogorodica Ljeviška in Prizren (1307-13).(D.Panić and G.Babić, Bogorodica Ljeviška, Belgrade 1975). Quite characteristically, the central theme of the extremely rich programme of the exonarthex at Ljeviška is a cycle of Christ's Baptism. It is placed in the middle vault, under the tower (Ibid.p.140,pl.XL,XLII, XLIII). In the entrance arch, two personifications, one holding a lit torch with the bust of Christ Emmanuel, the other an extinguished one, are identified by the inscriptions:"Truth has come" and "Shadow has passed away", words taken from a Christmas hymn attributed to Sophronios, Patriarch of Jerusalem (Ibid.p.74, 138-9; n.64; pl.XXXIX). The narthex at Prizren still preserves several portraits of a gallery of the Nemanjić dynasty (Ibid.p.58-63, pl.I-IV).- For other manifestations of political ideology through art during the reign of King Milutin, see S.Ćurčić,"The Nemanjić Family Tree in the light of the ancestral cult in the church of Joachim and Anna at Studenica", Zbornik Radova Viz.Inst.14-15 (1973)p.191-195; G.Babić, op.cit.in n.12 (Symposium de Gračanica 1973, Belgrade 1978) p.114-115; Ch.Walter,"The Iconographical Sources for the Coronation of Milutin and Simonida at Gračanica", Ibid.p.183-5; 198-200.

SRETEN PETKOVIĆ

SERBIAN PAINTING AT THE TIME OF GEORGE BRANKOVIĆ (1427—1456)

With two plates

It is difficult to compose even an approximate list of the Serbian churches built during the second quarter of the 15th century because many of them from the central parts of George Branković's state were destroyed. Some of them have been reconstructed, and others have been preserved, but their frescoes are ruined or replaced by other ones. Nevertheless, we know for certain that about ten churches were built then and that they were decorated with frescoes as was the custom /the church in the fortress of Smederevo, about 1440; the church in the village of Pećani near Prizren 1451/1452; the church in the village of Brezovac near Arandjelovac 1444; monastery church in Vraćevšnica near Kragujevac 1430; the small church Dolac near Studenica, between 1444 and 1451; the cemetery church in the town of Smederevo; the church of St. George in the monastery of St. Paul at Mont Athos and some others/. Fate evidently did not look kindly on wall painting dating from George Branković's age, because there is no single church from this period with all its frescoes preserved. Nevertheless, it could not be said that not a single trace is left.

Some ten years ago during conservation work on the Monastery of Gračanica in Kosovo, built at the beginning of the 14th century, a figure was unexpectedly discovered by the entrance to the diakonikon. The inscription which had been preserved left no doubt who was represented: it was the figure of Todor, the first son of George the despot, who died young, and was painted about 1429.[1] Despite the damage to the fresco, it is clear that the painter placed great importance on faithful representation of the rich ruler's costume of the young prince. Todor's head, disproportionately small in relation to his body, has many of the features of a portrait such as the way of dressing the hair, the short bent nose and the low position of the lips. (fig.1).

The figure of young Todor attracts attention also because of its symbolic postion in the passage between the diakonikon and the nave. As the late Professor Radojčić has well observed, the burial under the threshold had an ancient significance linked with the superstition that a dead first-

-born son, as a blood sacrifice, would protect from death siblings who were born later.[2]

One more fresco remains from this period, painted above the grave of Repoš, who was the son of the famous George Castriot-Skenderbeg. He is buried at Chilandar as one of the founders. The figure of Repoš is not portrayed above the grave, as was the case with Todor at Gračanica, but there is a single composition which has the character of a memorial. In a small niche, beside the figure of the Virgin with Christ, St. George, patron saint of the house of Castriot, is painted as praying for the young dead son of Skenderbeg, while the Serbian saints and first founders of Chilandar, St. Sava and Simeon - Stephen Nemanja, are presented at the side, also praying.[3]

This small composition does not stand out for its particular artistic value. What is more, certain figures have simply been repeated on the pattern of earlier frescoes. Better preserved half-figures of St. George, the Virgin with Christ the Child - are iconographically simplified and seem stiff. From the point of view of the draughtsmanship, this painting is timid and uncertain, its colours lacks freshness and everything is subjected to a firmly determined pattern.

From this small Chilandar composition, one might gain the impression that among the Serbs on Mount Athos in the second quarter of the 15th century master craftsmen of little ambition and even less ability were at work. But this conclusion is proved to be unjustified by one fragment of a fresco, preserved by sheer chance, from the Mount Athos Monastery of St. Paul held in the 15th century and later by a brotherhood of Serbian nationality.

George the Despot endowed the monasteries of Mount Athos generously, but he was particularly fond of the Monastery of St. Paul, on which he bestowed gifts as far back as 1410.[4] At his expense, the main church of the Monastery of St. Paul was decorated in 1447. The brief description of a Russian pilgrim dating from 1701-1706 shows George portrayed as the founder together with his sons.[5] A great fire in the last century almost completely destroyed the church, George Branković's foudation, but one significant fragment has come down to us - the head of St. Athanasios of Athos.

The fragment from St. Paul's is an example of an approach to art which stresses expressiveness above all. Athanasios Athonite is portrayed as an angry, irritable old man whose character was not mollified by his life as a monk. The line is overemphasized and the figure is more akin to a coloured drawing than a painted fresco.[6]

Judging by this fragment, the frescoes at St. Paul's were stylistically conservative. They do not fit in with the contemporary trends of either Greek or Serbian painting and what is more, if these murals were not dated, they could be classified stylistically as belonging to the years about 1300. The inclination to repeat and imitate earlier styles is a common phenomenon of Byzantine art. But, in that case, there is a special reason: the late 13th century wall painting at Protaton, the centre of Mount Athos, most probably served as the inspiration for the anonymous painter at St. Paul's.[7]

The same artist also painted some icons for the monastery. As testimony of this we have two large icons, not yet cleaned or restored, for which reason their study is still difficult. They consist of a large half-figure of St. George, and also a monumental icon of the Virgin Odigithria, with the Crucifixion on the back.[8]

Both these icons reflect the high level of craftsmanship of the anonymous painter. He shows his inclination to stylize in the clothing of the saint and the treatment of the hair. This feature, overemphasized in the figure of Athanasios of Athos, is, however, less obvious in the icons of the Virgin and St. George. A fine feeling for proportion, for natural gestures and the expressiveness of all the figures bear witness to the artist's talent.

Whereas these two icons can be dated with good reason as belonging to the time about 1447, it is impossible to determine the exact date of several other early fifteenth century icons which were created in the Serbian environment. One of them could be ascribed to the age of George Branković. This is a small icon of St. Demetrios, probably from Chilandar, now preserved in the Museum of Applied Arts in Belgrade.[9] (fig. 2).

St. Demetrios, patron saint of Saloniki, also had a widespread cult in the Slav countries which gravitated

towards the second city of the Byzantine Empire. The Belgrade icon portrays him as a medieval warrior in his full armour. His armoury makes up a veritable little arsenal: a spear, a sword, a mace, a bow, a quiver for arrows, and a shield and breastplate for protection. This abundance of objects undoubtedly increases the picturesque quality of the icon, but without disturbing the clarity of the presentation. The anonymous painter places almost all these objects behind St. Demetrios and uses them to form the arrangement of the icon. Such an inclination to describe weapons and shields could have been inspired only by an environment and an era in which unsparing battle was the cruel reality of every day. Perfectly proportioned, expertly composed with a fine feeling for colour, the Belgrade icon of St. Demetrios may be counted as a masterpiece of the last decades before the fall of Constantinople.

There is no work of equivalent artistic value in the preserved fragments of the frescoes of the time. But we can see from the miniatures of the time of George Branković that the icon of St. Demetrios is not an isolated phenomenon in the art of the period. Miniature painting, reliably dated and with precise records of the places where it was created, illustrates that high artistic ambitions were cultivated in the very centre of the Serbian state which had barely resisted the attacks of the Turks.

Although a manuscript of the Sermons of John the Chrysostomos /Cod. 400/ is preserved today at Chilandar, it was written in the Serbian state of the despots, almost certainly at Smederevo about 1455. The scribe was probably Stephen Domestik, a musician in the service of George Branković. The manuscript has two miniatures, one of which is a portrait of the author and the other a beautiful decorative headpiece with complicated ornaments and four dishes of pears. The artist is also known: his name is Theodor.[10] The figure of John Chrysostomos with a scroll who is being blessed by Christ is relatively small /about 13 by 20 cm/.[11] In spite of his size, Theodor paints this figure as if it were an icon, without the unfinished details which are so common in Serbian illuminations. John Chrysostomos is depicted in a solemn pose, but the impression of stiffness is lost on more detailed analysis of the miniature. His tied sakos is shown in great detail, but what is also

obvious is the desire to indicate the nature of the cloth by using various shade. The head of John Crisostomos is drawn on traditional iconic lines, but intensified with the underlying spirit which shines from his elongated, ascetic face. The greatest value of the miniature is in its soft, delicate colouring. (fig. 3).

Among Teodor's contemporaries, as far as we now know, there was only one miniaturist who surpassed him. He was a layman and was called Radoslav, and his preserved opus includes four miniatures in one Serbian gospel-book /Leningrad Public Library, collection of Porfiry Uspensky/. Whereas Radoslav only addressed himself to God briefly at the bottom of the page with the presentation of John the Evangelist, the anonymous copyist of the text added a long autobiography in which he described the uncertainty and difficulty of living in a war-scarred land.[12] This very record makes it possible to date the miniatures about 1429.

The four evangelists in these miniatures of large format - 20 x 30 cm - are represented in an exceptionally rich and decorative manner. All four are writing their testimony about the life of Christ in very luxurious surroundings: their chairs and desks are carved, their writing implements are scattered around them, while the ground beneath them is covered in stylized vegetation. Each of the evangelists also has the figure of a young girl beside him representing Wisdom, which inspires them.[13] In order to break the monotony of presenting the four Evangelists at the same time writing their texts, Radoslav represented each of the figures differently. (fig. 4).

Interesting in both their action and surroundings, the main attraction of these four miniatures lies nevertheless in their beautiful painting. The evangelists are painted extremely delicately. This is helped by the warm colouring which has a pronounced softness. These miniatures exude a tone of sadness, almost of melancholy, like that found in the Kalenić frescoes of almost two decades earlier. These features, as well as the similarity of the physiognomies, made V. Djurić to identify Radoslav with the best anonymous painter at Kalenić.[14] Certain differences in the painting process, probably resulting from different formats and techniques, throw doubt on this conclusion but it is certain

that the Kalenić painter and Radoslav belong to the same group of artists which is one and the same and stylistically unified.

There is another, unknown artist working in the same style, who in 1429 embellished with a miniature a charter granted by the Despot George Branković to the Greek monastery of Esphigmenu on Mount Athos. As stated at the end of the charter, it was written in Serbia at the monastery of Žiča and then adorned with its painted decoration on a rather large surface /28 x 22 cm/. This miniature is made up of two parts, composing a group portrait of the Despot George with his whole family: in the upper row the Despot with his wife Jerina, eldest son Grgur and daughter Mara, and underneath them the two sons Stephan and Lazar and the other daughter Kantakuzina.[15]

The paint on the miniature has partly peeled away, which detracts from one's favourable impression of the artistic worth of this family group.[16] Besides this, the figures are ceremoniously posed, all rigidly frontal. However, this weakness which springs from the very aim and purpose of the miniature, is compensated for by its other qualities. The clothing, crowns, jewellery are represented with such infinite patience that they form an invaluable source for research into the culture of the first half of the 15th century. The miniaturist's dedication to his work is just as apparent in his portrayal of the faces of George and his family. Although there is a family resemblance, each of them is characterised individually.

It is extremely difficult to reach any reliable general conclusion about an era like that of George Branković, an age of which we possess such meagre remnants and those only fragmentarily preserved; however, I shall make the attempt.[17]

Serbian painting in the second quarter of the 15th century carried on the traditions of the late 14th and early 15th century. This is understandable, because in those times of struggle and despair, circumstances did not favour any new beginning or revival. Indeed, the effort simply to keep up and continue the work exhausted that little strength remained during the long deathagony which began from the battle on Maritza in 1371. All the same, the way in which

previous achievements were maintained deserves our unstinting respect.

The most significant works of painting from the second quarter of the 15th century which have survived to our day are in the field of miniature art - the Gospels of Leningrad, the manuscript No 400 from Chilandar, the charter from Esphigmenou - and also the icon of St. Demitrios and the portrait of Todor from Gračanica. This painting, with certain variations in quality, continues that earlier current in Serbian art which had already produced the masterpieces of Kalenić and Resava before the time of George Branković. This painting is refined, delicate in colouring, decorative, and sensitive. There are monuments of the same period from outside the realm of Serbia which belong to it, such as the frescoes in the church of Pantanassa at Mistra, the miniatures of Gavrilo Urik in Oxford, and the same artistic ideals can be seen in the frescoes and icons of Andrei Rublev. In the lands which were in the path of Turkish, or rather Tatar expansion, this painting had to resist an everyday reality of uncertainty, hunger and death. It was the elegy of the rulers, the noblemen, the higher priesthood, who were destined to disappear in battles or to live out a miserable existence in foreign courts.

At the same time there was also surviving, sometimes even flourishing, the painting of monastic circles, that movement which had also gained in strength from the second half of the 14th century in Serbian painting, under the influence of hesychasm. We can ascribe some of the surviving paintings from George Branković's time to this mouvement, such as the fresco over the grave of Repoš in Chilandar and the fragment of wall-painting from St. Paul's on Mount Athos. They are stylistically close to the frescoes in the chapel of the bell-tower in St. Sophia's church in Trebizond /1443-1444/, as well as the miniatures of the Evangelists in the manuscript No 548 from Iviron on Mt. Athos.

This painting is conservative, it returns easily and gladly to its old patterns. At the same time it does not tend to glorify the beauty of this world, for the earth is merely a transitory stopping-place on the road to heavenly beauty and harmony. For this reason the painting cultivated

in these circles lacks any ambition to glorify earthly transitoriness. The important thing was to tell the story, to bring out the moral, to show in a figure its spiritual values, while the formal problems of painting - sureness of line, correct proportions, refinement of feature - were beyondthe scope of the painters`ambition.

The endurance of this artistic current was ensured by monastic circles, a class which proved more capable of surviving all the temptations of a vanishing world and the coming of a new age with the Turks as lords and masters.

We do not find in Serbian painting of the time of George Branković those attitudes whose sources can be seen in the early palaeologian monuments. It is obvious that this current stubbornly survived and just at that time there were created some significant works such as the reliquary of Cardinal Bessarion in the Venetian Academy or the icon of the Descent into Hell from the Hermitage. It is hard to imagine that there were no painters in Serbia between the third and sixth decade of the 15th century who shared those attitudes; more specially because in later works, in the second half of the 15th and in the 16th century, this stream proved to be exceptionally persistent - indeed, the best works of post-Byzantine painting were created is its spirit.

Obviously, artistic attitudes in Serbia at the time of the Despot George Branković were complicated. In the midst of so many disparate social tendencies, traditions, and spiritual needs, there flourished this painting of uneven quality, but of clear and constant aims. The insecurity of the times not only did not hamper it, indeed it almost seemed to stimulate it. This art seemed to be a form of resistance to cruel reality and stubbornly maintained itself.

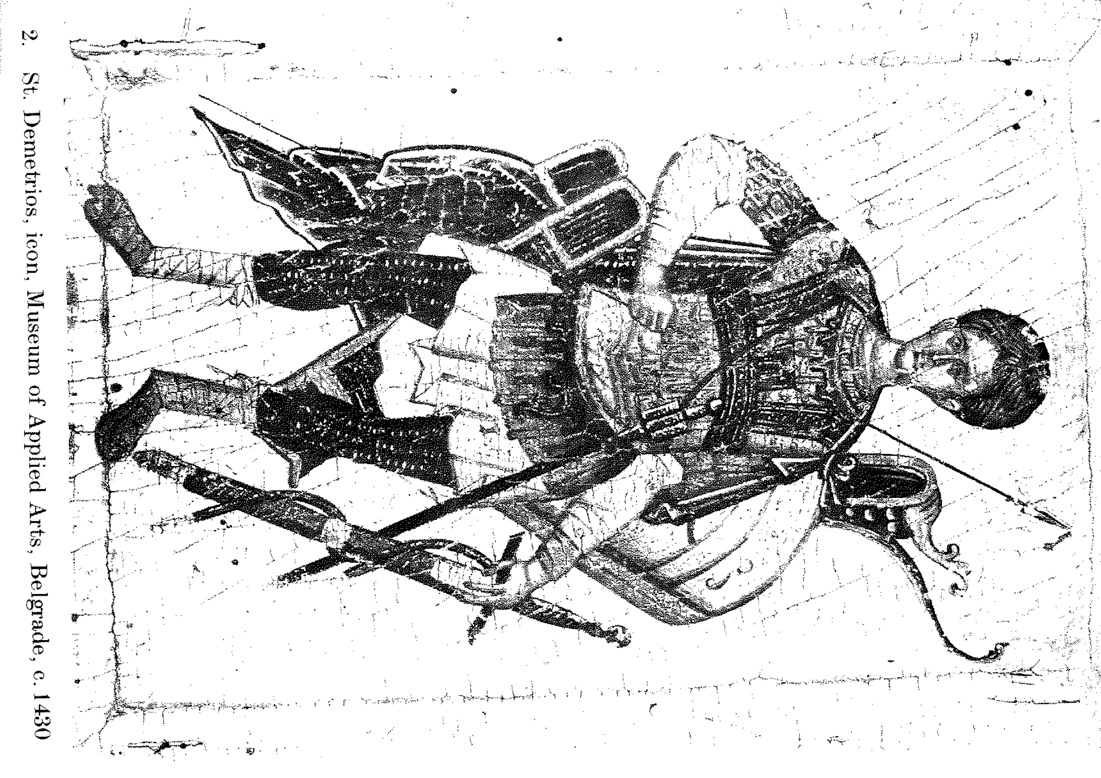
N O T E S

1 B. Vulović, Portret Todora, sina despota Djurdja u Gračanici, Zbornik Arhitektonskog fakulteta 4, Beograd 1962, 3-11.

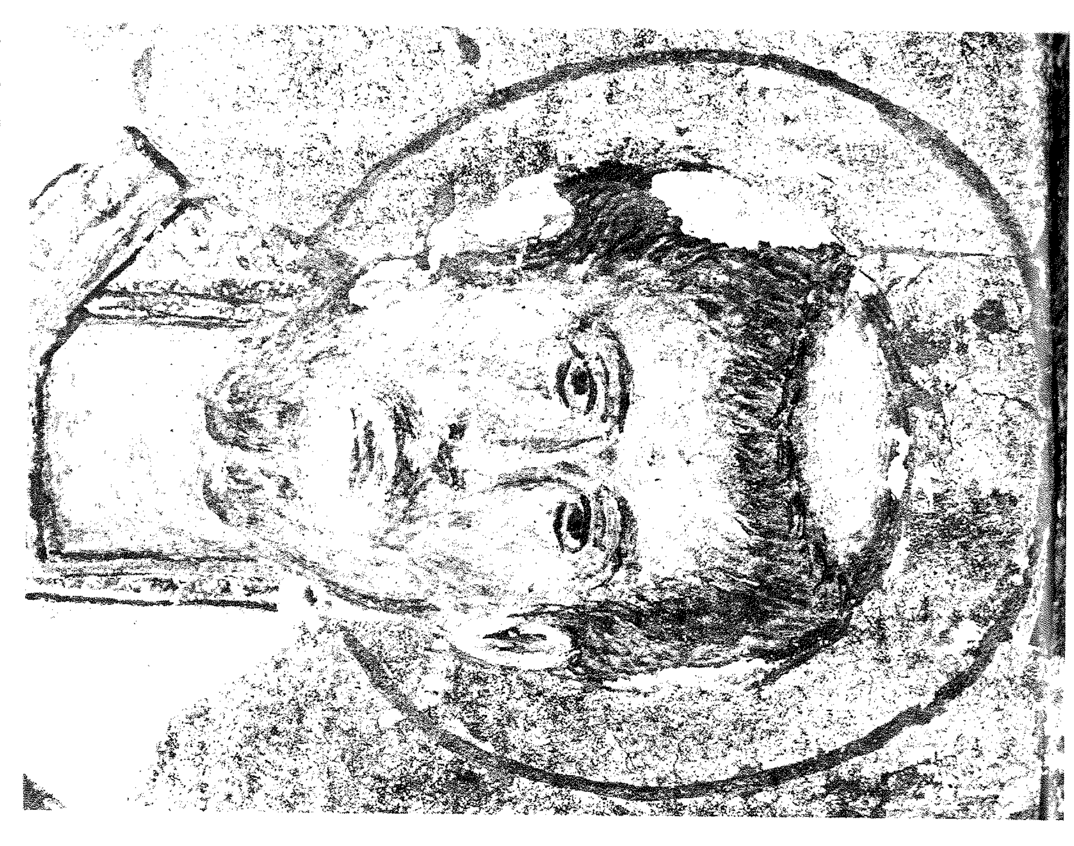
2 S. Radojčić, Izobraženije otroka pri cerkovnom vhode v serbskoj živopisi načala XV veka, Vizantija, Južnije Slavjane i Drevnaja Rus; Zapadnaja Evropa, Sbornik statej v čest V.N.Lazareva, Moskva 1973, 326-331.



1. Portrait of Todor Branković, wall-painting, Monastery Gračanica, 1429



2. St. Demetrios, icon, Museum of Applied Arts, Belgrade, c. 1430



3. St. John Chrysostom, detail, from the manuscript No 400, Monastery Chilandar, Athos, c. 1455



4. Evangelist Matthew, from a manuscript in the Public Library, Leningrad, c. 1429

3 V.J. Djurić, Fresques médiévales à Chilandar, Actes du XII[e] Congrès international d'études Byzantines III, Beograd 1964, 94-95.

4 Zakonski spomenici srpskih država srednjega veka, ed. S. Novaković, u Beogradu 1912, 528-530.

5 Arhimandrit Leonid, Atonskaja Gora i Soloveckij monastir, Pamjatniki drevnej pismenosti 43, S. Peterburg 1883, 56.

6 A. Xyngopoulos, Nouveaux témoignages de l'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos, Byzantinische Zeitscrift 52, München 1952, 62-64.

7 V.J. Djurić, Vizantijske freske u Jugoslaviji, Beograd 1974, 104, 226.

8 Ibidem.

9 S. Radojčić, Icônes de Serbie et de Macédoine, Beograd 1961, 12; V.J. Djurić, Icônes de Yougoslavie, Beograd 1961, 40.

10 D. Bogdanović, Katalog ćirilskih rukopisa manastira Hilandara, Beograd 1978, 157.

11 S. Radojčić, Umetnički spomenici manastira Hilandara, Zbornik Vizantološkog instituta 3, Beograd 1955, 168-169.

12 Stari srpski zapisi i natpisi I, ed. Lj. Stojanović, Beograd 1902, br. 250, 251.

13 S. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950, 37-28; V.J. Djurić, Slikar Radoslav i freske Kalenića, Zograf 2, Beograd 1967, 22-29.

14 V.J. Djurić, Ibidem, 24-25.

15 P. Popović - S. Smirnov, Minijatura porodice despota Djurdja na povelji u svetogorskom manastiru Esfigmenu iz 1429, Glasnik Skopskog naučnog društva XI, Skoplje 1931, 97-110.

16 S. Radojčić, Portreti srpskih vladara u srednjem veku, Skoplje 1934, 71-73; V.J. Djurić, Portreti na poveljama vizantijskih i srpskih vladara, Zbornik Filozofskog fakulteta VII-1, Beograd 1963, 253-254.

17 About this problem see: S. Radojčić, Vizantijsko slikarstvo od 1400-1453, Zbornik Moravska škola i njeno doba, Beograd 1972, 1-12.

Chilandar, Athos, c. 1455

Leningrad, c. 1429

DORA PANAYOTOVA-PIGUET

LES PEINTURES DE SAINTE-MARINA DE KARLUKOVO ET LEUR ENVIRONNEMENT ARTISTIQUE

Avec trois planches

L'église de Sainte-Marina près de Karlukovo, attribuée à la première moitié du XIVe siècle, présente un intérêt particulier tant par ses façades peintes que par les caractères de ses peintures qui se rattachent à la maturité du style des Paléologues. Notre objectif est de montrer les apparences évidentes entre Sainte-Marina et les monuments depuis longtemps connus et considérés comme rarissimes ou sans précédent, dans la peinture de l'époque. Or, les similitudes à différents degrés permettent de constater des éléments communs dans le respect d'un même style sans qu'il s'agisse d'exactes reproductions, et de définir les rapports directs et indirects entre les maîtres de ces oeuvres d'art.

En premier lieu, il faut signaler les parallèles de Sainte-Marina dans la peinture monumentale bulgare, puis dans celle des autres pays orthodoxes et, ensuite, expliquer les parentés constatées entre les ensembles éloignés de milliers de kilomètres, par les contacts maintenus avec un centre culturel d'une importance mondiale, dont les influences atteignent les artistes en affinité avec lui.

Les comparaisons avec les fresques de "Cǔrkvata" d'Ivanovo apportent des preuves afférentes à cette recherche. Il faut distinguer d'abord les moyens du procédé technique et, après, le choix des types iconographiques. Les ressemblances se manifestent sur les deux plans. Or, il ne s'agit pas d'indiquer une reproduction exacte des visages, mais une parenté qui relève des principes picturaux, respectés par les artistes.

Rappelons quelques particularités des visages, et notamment leur morphologie et leur ordonnance dans le cadre d'un groupe. La plupart des personnages ne se présentent pas de face, mais tournés de trois-quart, ou même parfois de profil. L'effort pour rompre avec la monotonie des poses frontales se poursuit. Les têtes, au lieu de se ranger verticalement côte à côte, s'orientent sur une diagonale par rapport à leur voisine. Une légère inclinaison de l'axe facial se produit. Elle résulte du port de la tête qui se lève ou se penche en avant. Cette manière de tenir la tête entraîne

l'orientation du visage sur la diagonale fixée par la ligne droite de l'arête du nez et achevée par la barbe pointue.

En effet, la structure du visage est soulignée par les jolies mèches blanches en diagonale. Au surplus, les petits traits blancs qui raniment la facture charnue s'unifient avec ceux qui rehaussent la chevelure. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur les apôtres de la Dormition, de la Résurrection de Lazare de Karlukovo pour saisir le phénomène qui se reproduit à Ivanovo chez Caïphe, Pilate, les apôtres du Lavement des pieds.[1] Un autre détail tout à fait comparable s'impose au regard : le joli nez droit marqué d'un trait blanc le long de l'arête. Il faut ajouter la virtuosité avec laquelle on se sert des "lumières" pour renforcer l'expression des visages. (fig. 1, 2, 6).

La parenté entre les ensembles confrontés se remarque dans les coiffures correspondant à des types iconographiques bien déterminés, et plus précisément celle aux cheveux longs et épars. Un contour interrompu, brun-noir, cerne les enroulements en spirale de la chevelure tandis que de petites lignes claires rehaussent régulièrement leurs parties en saillie. Le dessin est nerveux et exécuté avec beaucoup de finesse. Cette coiffure, appropriée au Christ de pitié, à l'Ancien des Jours, à Abraham, se retrouve aussi chez les anachorètes qui rappellent les prophètes Aaron et Moïse de "Cŭrkvata" d'Ivanovo. (fig. 3).

Les cheveux courts aux mèches d'un reflet blanc qui se rangent à deux étages apparaissent également à Karlukovo, dans la Transfiguration (prophète Elie), la Pentecôte (apôtres), et à Ivanovo dans la Cène (personnages qui tournent le dos au spectateur), le Reniement de Pierre (saint Pierre, serviteur auprès du brasier).[2] (fig. 4).

La parenté est encore plus frappante avec la coiffure aux cheveux mi-longs à peine agités et dont les mèches bien distinctes rejoignent celles de la barbe, leur couleur argentée étincelant sous les "lumières" abondantes. Dans ce cas, on observe la similitude particulière de la structure faciale, qui confirme l'identité des modèles utilisés, ainsi que l'unité des conceptions esthétiques des peintres. La ressemblance entre les figures de la Dormition (Sainte-Marina) et celle placée à l'extrémité gauche sur le banc supérieur du Lavement des Pieds (Ivanovo) est très significative à cet égard.[3] (fig. 1, 6).

Enfin, on peut noter la représentation graphique de la chevelure des anges : la masse touffue est rendue à l'aide de petites courbes de différents tons de chatin qui dessinent des ondulations régulièrement accentuées par les éclats d'"or" de la lumière dont les anges sont porteurs.(fig.5).

Le dessin et le modelé du drapé montrent des parentés sensibles. Les étoffes souples se ploient sous la forme d'ellipse ou de parabole, en faisant ressentir la rondeur des différentes parties du corps, des membres et des muscles. Parfois, elles cernent un demi-cercle fermé et qui devient élément essentiel dans la composition des apôtres endormis du Guetsémani à Ivanovo[4] et qui se retrouve chez le jeune apôtre imberbe dans la Pentecôte de Karlukovo. D'autre part, les angles de cassure des plis se suivent régulièrement sur toute la longueur du torse, des bras et des jambes, vus habituellement de trois-quart. (fig.4).

Le modelé délicat qui fait ressortir les plis ainsi cernés est rendu à l'aide de tons variés qui se superposent, d'où les passages nuancés de l'ombre à la lumière. L'exécution est marquée de rapidité et d'aisance et, de plus, le dessin des "lumières", sans hésitation, sensibilise les éclats des parties saillantes. L'eurythmie des formes dessinées par les plis se poursuit sur tout le corps et s'étend sur les personnages voisins.

Enfin, quelques particularités du fond des scènes peuvent être signalées en vertu de parentés partielles comme, par exemple, les ornements qui garnissent à la fois les meubles et les façades des constructions. Ils reproduisent des modèles identiques largement répandus à l'époque, et caractérisés par la simplicité de leurs motifs (Jugement de Caïphe de Curkvata, Dormition, Annonciation de Sainte-Marina). Au sujet des paysages, on constate des éléments similaires et, notamment, dans la représentation des montagnes. Celles-ci apparaissent d'une part sous forme d'escarpements en terrasses qui s'étagent en grandes surfaces et, d'autre part, sous forme de prismes déchiquetés qui descendent sur un pan abrupt.[5]

Nous n'avons pas ici à discuter les capacités des artistes qui avaient travaillé à Ivanovo et à Karlukovo. En effet, on connaît bien les qualités exceptionnelles de Cŭrkvata. C'est un chef-d'oeuvre de la peinture bulgare du temps du tsar Ivan Alexandre, exécuté dans le style des Paléologues.[6]

Il n'y a pas lieu de comparer le degré des réussites. Les deux ensembles sont proches dans de nombreux points de style, déjà relevés, mais chacun garde sa physionomie personnelle, ce qui est le trait essentiel de toute oeuvre d'art. En fait, on est à la poursuite des variations du style sur une base commune.

Les fresques de la Transfiguration de Novgorod, oeuvre de Théophane le Grec (1378),[7] fournissent les données nécessaires à une confrontation fructueuse avec Sainte-Marina. Les traits de parenté se manifestent nettement dans les deux ensembles et, en premier lieu, la palette limitée, les couleurs tendres aux nuances argentées, contrebalancées par le rouge-terre cuite.[8] De plus, les tons variés de la gamme chaude revêtent des images identiques comme, par exemple, les anges aux ailes déployées. Les rapprochements dans l'harmonie des couleurs se complètent par la grandeur des messagers divins dont la force majestueuse resplendit avec la monumentalité recherchée.

En second lieu, il faut préciser qu'il ne s'agit pas d'une ressemblance formelle entre les deux scènes de la Trinité vétérotestamentaire, mais d'une interprétation de l'idée fondamentale de la Majesté divine traduite par l'image de l'ange. En fait, on saisit la parenté en comparant les archanges gardiens de l'entrée de Sainte-Marina et ceux de l'Hospitalité d'Abraham de la Transfiguration du Sauveur,[9] et plus précisément la figure centrale. La manière dont on représente les ailes angéliques est très évocatrice de cette similitude, qui comprend d'ailleurs le dessin des draperies aux plis amoindris.

Le modelé délicat du drapé est obtenu par la superposition des lignes aux différents tons d'une palette limitée. Les ombres peintes en vert sur les manteaux rouges des stylites à l'église de la Transfiguration (saint Siméon le Vieux, saint David)[10] méritent tout particulièrement d'être signalées. En réalité, on constate la présence des mêmes couleurs complémentaires dans l'assombrissement des plis et des mêmes effets naturalistes sur les draperies qu'à Sainte-Marina.

A Novgorod, les lignes bleues qui cernent les plissements des étoffes blanches se posent sur une base noire ou grise[11] exactement comme à Karlukovo où le bleu, moins résistant aux vicissitudes du temps, a disparu en laissant réapparaître des lignes noires.[12] En effet, la couche grise se

Leningrad, c. 1429

distingue très nettement sous les fonds bleus qui sont exemplaires par leur pâleur aérée dans les deux ensembles.[13] Il n'y a pas lieu ici de discuter ce fait, puisque l'on connaît bien aujourd'hui le procédé et la technique de la peinture byzantine, d'autant plus que celle-ci n'admet pas d'ombres tranchantes et uniquement teintées de noir sur le blanc, mais toujours atténuées de bleu, vert, jaune, gris ou d'autres nuances colorées.

Dans les deux ensembles, le ton foncé du contour se retrouve sur les parties les plus assombries du drapé, tandis que les lignes blanches étincellent abondamment afin d'évoquer la lumière qui baigne les figures. Elles se rejoignent en forme de V, de triangles, épousent les paraboles ou laissent simplement le tracé indéterminé par le mouvement libre du pinceau. Dans ce dernier cas, les vêtements des apôtres dans la Dormition de Karlukovo et ceux du stylite David de Novgorod sont exemplaires.[14] L'identité du modelé réside aussi dans l'usage des couleurs sensibles aux reflets de la lumière. Les draperies éthérées, souvent très proches par leur coloris des fonds clairs et aérés, se détachent grâce aux éclats lumineux dont l'importance, à cet effet, est remarquable. Or, l'équilibre de la densité tonale se rétablit par le contrepoint des nimbes rouges. Rappelons les anges dans l'Hospitalité d'Abraham de Théophane le Grec et ceux sur toute la façade de Sainte-Marina, y compris Joachim et Anne, ainsi que certains stylites et anachorètes.[15] En fait, les courbes des ailes, décrites par les plumes rouge brique, sont coordonnées avec les nimbes, afin d'accuser l'ensemble des coupures du fond dont la valeur décorative est bien évidente.[16]

L'examen des mains et des pieds des personnages complète le faisceau des caractéristiques communes au style du maître Karlukovien et à celui de Théophane le Grec. La forme, la finesse des extrémités des membres, révèlent un critère identique pour la beauté "classique". Les ressemblances se réaffirment par la manière dont on esquisse les détails et par le modelé graphique à l'aide de "lumières" qui accentuent les articulations. On dirait qu'à la Transfiguration du Sauveur et à Sainte-Marina, le même artiste a dessiné les belles mains éthérées des anges, mains qui brillent sous l'éclat de leur propre lumière divine.[17]

Enfin, la parenté se ressent dans le modelé des

visages, des coiffures, et plus précisément la facture charnue dont le teint "rouge" fournit la base des comparaisons. Bien entendu, les intempéries et les incendies ont accéléré les transformations dans la structure organique des pigments,[18] et ceci s'est répercuté sur les couleurs, d'où les nuances actuelles. Or le degré du changement dans la gamme chaude est, semble-t-il, peu important, car l'harmonie des couleurs est toujours parfaite. D'autre part, les modifications survenues montrent une réaction similaire aux agents atmosphériques dans les deux monuments. En effet, les couleurs préparées selon des recettes fixes furent, paraît-il, très proches à l'origine. Le Christ de Pitié dans la prothèse de Sainte-Marina et le Pantocrator[19] dans la coupole de la Transfiguration du Sauveur, qui ont subi les atteintes des flammes et de la fumée, sont exemplaires tant par la nuance foncée du rouge-brun que par les effets spectaculaires des traits blancs. Il ne s'agit pas, soulignons-le, de ressemblances trait pour trait, mais de l'usage de couleurs comparables ayant subi des altérations similaires qui n'ont pas amoindri la valeur des oeuvres d'art.

Les ressemblances sont évidentes quant aux reflets de "lumière", leur répartition sur les surfaces déterminées, leur ordonnance mobile. Les lignes se suivent avec une légèreté extrême dans la direction adoptée et se rangent de manière à ce qu'elles cernent un motif graphique qui fait allusion à l'anatomie mais qui, fréquemment, est loin de modeler une saillie. En revanche, il s'ajoute à l'identification des différents types iconographiques. Par exemple, les éclaircissements sur les visages des anges sont très caractéristiques par leur accentuation soit sur le côté gauche, soit sur le côté droit, mais toujours sous une forme constante. Ainsi se prêtent à la comparaison l'ange de la chapelle dans la Transfiguration et ceux qui montent la garde à l'entrée de Sainte-Marina. On constate le même phénomène sur les figures des deux scènes de l'Hospitalité d'Abraham. En fait, tous ces anges reproduisent des types iconographiques d'origine constantinopolitaine.[20] (fig. 5).

D'autres physionomies très caractéristiques pour Karlukovo (apôtres de la Résurrection de Lazare, de la Dormition) démontrent le type commun en usage à Novgorod (saints stylite Siméon le Vieux et Siméon le Jeune, David). Il s'agit de personnages plus ou moins chauves dont les cheveux au-dessus



2. Sainte-Marina, Résurrection de Lazare, apôtres



1. Sainte-Marina, Dormition, apôtres



3. Sainte-Marina, Sacrifice d'Isaac, Abraham



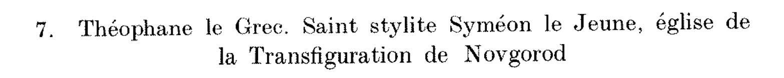
4. Sainte-Marina, Pentecôte, apôtre



5. Sainte-Marina, Hospitalité d'Abraham, ange

6. Curkvata d'Ivanovo, Lavement des pieds, apôtres





7. Théophane le Grec. Saint stylite Syméon le Jeune, église de la Transfiguration de Novgorod



8. Icône des 40 Martyres, Dumbarton Oaks Collection, Washington

des tempes sont ramenés vers le haut, le front et les pommettes fortement marqués par les "lumières", et opposés au creux des joues de l'ascète. Ce type de visage provient aussi de la capitale.[21] (fig. 7).

Dans le but de montrer les références des peintres aux types courants à Constantinople, il faut faire appel encore une fois à l'apôtre du Lavement des pieds d'Ivanovo et à celui de la Dormition de Karlukovo, dont les ressemblances ont été indiquées à plusieurs reprises, ainsi qu'au Saint stylite Daniel de Novgorod, et les confronter tous les trois avec les figures de l'icône des 40 martyrs de la Collection de Dumbarton Oaks à Washington, de provenance constantinopolitaine, ainsi qu'avec le Saint stylite David de Cahrie dzamie, ou bien au Saint stylite David le Thessalonitien de Novgorod, en le comparant avec Saint Euthyme de la même église constantinopolitaine.[22] (fig. 1, 6, 8).

En conclusion, l'affinité des peintres bulgares et novgorodiens avec l'art de la capitale est indubitable. Les parentés relevées se fondent sur la source commune de l'art des pays orthodoxes. En effet, les maîtres de Karlukovo, Ivanovo et Novgorod furent très proches par leur éducation, leur esprit et leur goût pour un art vivant qui cherche la force intérieure des défenseurs de la vraie foi et, enfin, par leur fidélité au style des Paléologues auquel ils apportèrent leur interprétation personnelle.

---

1. A. GRABAR, Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues, dans l'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, p. 443 ; M. BIČEV, Stenopisite v Ivanovo, p. 33.
2. A. GRABAR, op. cit., p. 844 ; M. BIČEV, Stenopisite v Ivanovo, Sofia 1965, fig. 18, 19, 37.
3. D. PANAYOTOVA, Peintures murales bulgares du XIVe siècle, Sofia 1966, fig. p. 41.
4. D. PANAYOTOVA, op. cit., fig. p. 43.
5. M. BIČEV, op. cit., fig. 13.
6. A. GRABAR, op. cit., pp. 844-846 ; S. RADOJČIĆ, Der Klassicismus und ihm entgegengezetzte Tendenzen in der Malerei des 14 Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und den Rumänien, dans Actes du XIVe Congrès des Etudes Byzantines, vol.I, p. 195 ; M. BIČEV, op. cit., p. 34 ; A. VASILIEV, Ivanovskite stenopisi, p. 77.

7. I. GRABAR, Feofan Grek, Očerk iz istorii drevnerusskoj živopisi, Ottisk iz Kazanskovo muzejnovo vestnika za 1922 goda, N° 1 ; A. ANISSIMOV, La peinture russe du XIVe siècle (Théophane le Grec), dans Gazette des Beaux-Arts, Paris 1930, janvier-mars, p. 177 ; M. KARGER, K voprosii ob iztočnikakh letopisnykh zapisej o dejatelnosti zodčevo Petra i Feofana Greka, dans Trudy otdela drevnerusskoj literatury, Instituta russkoj literatury, Leningrad/Moscou 1956, t. XII, pp. 567-568.

8. PH. SCHWEINFURTH, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, La Haye 1930, pp. 165-167 ; id., Uber Chiaroscurotechnik in der Byzantinischen Malerei, dans Actes du IVe Congrès International des Etudes Byzantines, Sofia 1934, t. II, pp. 109, 112 ; V. LAZAREV, Feofan Grek i evo skola, Moscou 1962, pp. 43-44.

9. V. LAZAREV, op. cit., fig. 23 ; G. VZDORNOV, Freski Feofana Greka v cerkvi Spasa Preobraženija v Novgorode, Moscou 1976, fig. 109, 118, 120.

10. G. VZDORNOV, op. cit., p. 228, fig. 131.

11. D. WINFIELD, Middle and Later Byzantine Wall Pointing Methods, dans Dumbarton Oaks Papers, N°22, pp. 100, 130, 137 ; V. FILATOV, K. istorii tekhniki stennoj rospisi v Rossii, dans Drevnerusskoe iskusstvo. Khudožestvennaja kultura Pskova, Moscou 1968, p. 66.

12. Certes, il ne s'agit pas d'ombres noires, mais d'une assise noire dont le rôle est bien connu aujourd'hui. La couche noire ou grise, qui peut être aussi rouge brique, sert à atténuer les effets tranchants des couleurs. A Sainte-Marina, les lignes noires cernées d'un ton uni d'une intensité égale se dégagent de plus en plus : au bout de dix ans, nous avons constaté que leur nombre s'est accru. En réalité, le bleu, qui s'est montré moins résistant aux vicissitudes du temps, a disparu tout en dénudant l'assise destinée à étouffer ses éclats crus. Ainsi s'explique le système élaboré des lignes noires, tracées en accord avec les plissements du drapé. En effet, le bleu était obligatoirement posé sur une assise ("podmalevka") noire ou grise, selon les règles de la peinture murale de l'époque. V. FILATOV, op. cit., pp. 66, 68, 78, où sont citées différentes descriptions tirées des anciens Manuels, en vertu des conséquences observées dans le procédé technique.
Les recherches avancées sur les méthodes et la technique des peintres médiévaux, ainsi que l'expérience accrue grâce aux travaux de conservation effectués ces dernières décennies, autorisent à mettre à la décharge des savants du passé l'interprétation incorrecte des lignes noires en tant qu'ombres. K. MIJATEV, Peštera cŭrkva Sveta Marina, dans Godišnik na Narodnija Muzej v Sofia, VI, Sofia 1936, p. 288.

13. V. FILATOV, op. cit., pp. 66, 70 ; G. VZDORNOV, op. cit., pp. 182-183.

14. G. VSDORNOV, op. cit., p. 220, fig. 126.

15. D. PANAYOTOVA, op. cit., planches hors texte en couleur ; G. VZDORNOV, op. cit., p. 190, fig. 109 ; p. 227, fig. 130 ; p. 228, fig. 131 ; p. 229, fig. 132.

16. Comparer le fond autour de la figure centrale dans les deux scènes de l'Hospitalité d'Abraham, à Karlukovo et à Novgorod.

17. Il faut noter tout particulièrement la beauté des mains des personnages de Karlukovo et de Novgorod qui se retrouvent sur les fresques de Kahrje djamie de Constantinople (P. UNDERWOOD, The Kariye Djami, Princeton 1967, t. 3, pp. 351, 352, 353, etc.).

18. M. ČERNIŠEV, Iskusstvo freski drevnej Rusi, pp. 42-43 ; P. LUKIJANOV, Kraski drevnej Russi, dans Priroda, Moscou 1956, fasc. 11 ; V. FILATOV, op. cit., pp. 70-71, 78 ; V. KOVALEVA, K voprosu ob izmenenii pervonačalnoj cvetovoj gami nekotorykh pamjatnikov monumentalnoj živopisi XII-XV stoletii, dans Gosudarstvennyj Russkij Muzej, Kratkie tezisy dokladov k naučnoj konferencii "Zivopis drevnevo Novgoroda i evo zemel XII-XVII stoletij", 8-11 février 1972, Léningrad 1972, pp. 18-20 ; V. VASILEV, Proučvane na živopisnite materiali ot datiranite ikoni, dans Ikoni v Sofijskija Arkheologicéski Muzej, Sofia 1965, pp. 125-135.
Nous exprimons nos remerciements à M. V. VASILEV, Chef du Laboratoire à l'Institut Archéologique Bulgare, qui a eu la gentillesse de faire les analyses chimiques des peintures de Sainte-Marina.

19. M. ILIN, Iskusstvo Moskovskoj Russi epokhi Feofana Greka i Andreja Rubleva, Moscou 1976, IV, Feofan Grek, pp. 43-68, fig. 8.

20. Les fresques de Kahrie djamie d'Istanbul nettoyées au cours des années 60 ont confirmé cette idée. Les nombreux anges dans le Paracclesion de l'église de Khora permettent de constater les variations accusées sur un type de base. Sans doute, ce type établi pouvait-il inspirer les peintres qui se référaient à l'art de Constantinople. Il y a lieu de remarquer la proche parenté entre les anges de Sainte-Marina (Hospitalité d'Abraham) et ceux du Paracclesion de l'église de Khora. P. UNDERWOOD, op. cit., t. 3, pp. 212-213 ; V. LAZAREV, Feofan Grek i evo skola, p. 35 ; A. GRABAR, Neskolko zametok ob iskustve Feofana Greka, dans Trudy Otdela drevnerusskoj literatury (Puškinskij dom) Akademii Nauk de l'URSS, t. XXII, p. 83 ; P. UNDERWOOD, op. cit., t. 3, pp. 409-421.
Tout au plus faut-il penser aux dommages subis sous forme de lignes

et de taches qui donnent aux figures une expression différente de l'original. Il faut tenir compte aussi des couleurs qui pâlissent et font ainsi ressortir le dessin, d'où le changement survenu dans le type des visages.

21. P. UNDERWOOD, op. cit., t. 2, p. 299 (Saint Thyrsus) ; G. VSDORNOV, op. cit., p. 217, fig. 123 (David de Thessalonique) ; p. 227, fig. 130 ; p. 228, fig. 131 (Siméon le Vieux et Siméon le Jeune).

22. P. UNDERWOOD, op. cit., t. 2, pp. 319, 320, 378 ; O. DEMUS, The Style of Kariye Djami and its Place in the Development of Paleologian Art, dans The Kariye Djami, vol.4, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background, Princeton / New Jersey 1975, p. 145, fig. 23.

ATHANAS POPOV

LA CÉRAMIQUE ARTISTIQUE DE TIRNOVGRAD, XIIIe—XIVe S.

Les recherches sur la céramique dite sgraffito prouvent que celle-ci fait son apparition et connaît un développement dans les pays du Proche-Orient depuis le neuvième siècle. Ce procédé de décoration est un résultat d'imitation de la gravure faite sur les récipients en métal.[I] C'est pendant de la première moitié du onzième et début du douzième siècles qu'on commence à produire cette céramique. Certains accessible qu'aux aisés qui habitaient la capitale et les grandes villes de Byzance.[2]

En Bulgarie la céramique sgraffite connaît son plus large épanouissement au I3-ème et au I4-ème siècles. Après la liberation de la dominaison byzantine l'essor du pays fait un retentissement un peu partout;l'artisanat se développe,en particulier la céramique artistique occupe une place spéciale. La capitale Tirnovo qui s'est élevée comme un nouveau centre politique,économique et culturel devient un centre de production de cette céramique. Les fouilles archéologiques et les trouvailles accidentelles à Tirnovo nous donnons un riche matériel de cette céramique artistique. Elle était largement utilisée au palais de Tsarevets,à Trapesitsa ainsi que dans le complexe de monastères:La Grande Lavra,[3] le monastère de Kilifarevo etc.

On fabriquait des vases divers selon la destination utilitaire: plats (assiettes plattes à dimensions plus grandes),vases,cruches, bols.

La céramique artistique du I3-ème et du I4-ème siècles mérite une attention spéciale. Le fait qu'elle pénètre les plus larges couches populaires est la preuve que le peuple veut vivre en contact avec la beauté. L'essentiel qui caractérise la céramique artistique comme art appliqué consiste dans le fait qu'elle relie la

beauté à l'utile.

Un autre principe d'une importance propre à la céramique artistique c'est la synthèse qu'elle représente en tant qu' art. D'une part cette synthèse a ses fondements dans la coexistence des différents genres de création artistique dans une oeuvre - graphique, peinture, sculture etc. D'autre part la synthèse est dans la nature-même de l'image artistique de cette céramique. L'expression artistique naît tant de la correspondance du matériel et des formes. On peut remarquer deux procédés qui en résultent: ornemental et décoration-sujet.

La généralisation est un principe qui caractérise l'image artistique de l'art appliqué. Il y a une tendance vers une stylisation ou bien un enrichissement emblématique qui aboutissent à l'allégorie, au symbol, à l'emblème. Donc, tout cela découle de l'atmosphère de l'époque mais en ce qui concerne l'évolution de l'art, celui-ci s'élève à un niveau plus haut atteignant la généralisation.

Le problème qui concerne le lien entre l'architectonique des vases et leur décoration est d'une grande importance. La céramique artistique nous donne de très riches spécimens de combinaisons. Malgré que les ornements divers soient liés étroitement, en analysant tout le système ornemental nous pouvons faire la classification suivants des récipients: géometriques, végétaux, zoomorphes, tératologiques, anthropomorphes, épigraphiques.

Les motifs géometriques et végétaux, ces dernières très stylisés, de la décoration dominent tous les autres. On les voit se répéter d'une manière rythmique ou bien former (toute) une rangée continue. Ils sont disposés le plus souvent en bandes horizontales de façon à relever les divers éléments du vase dont mention est fait ci-dessus. Les parois à l'encontre du fond ne sont pas entièrement recouverts de motifs; on y voit parfois des motifs ornementaux gravés radi-

alements. La décoration radiale commençant à même le fond et formant une continuité rythmique de motifs est rare. On remarque des spécimens où une composition fait des éléments géometriques et végétaux ou bien des figures d'oiseaux et d'animaux occupe toute la surface du récipient. La périphérie a gardé le plus souvent sa propre décoration. Sur les parois des vases dont le nombre n'est pas considérable on trouve des médaillons le plus souvent au milieu de deux cercles concentriques remplis de divers ornements géometriques et végétaux. Les uns forment des ronds qui se suivent dans le fond, les autres sont plus éspacés, des motifs remplissant la distance entre eux. Il est établi que le procédé horizontal de décoration est propre à la céramique sgraffite byzantine tandis que le principe radial caractérise la céramique de l'Orient musulman.[4] Des deux procédés celui qui est horizontal est plus largement appliqué chez nous.

La parure géometrique est présente en combinaisons diverses mais certains motifs prédominent et caractérisent les ornements. La parure en cercles concentriques ou bien en cercles concentriques et en spirales n'est pas rare.[5]

La décoration faite en lignes droites ou ondulées fait partie d'une autre variante d'ornement géométrique.[6] On trouve l'ornement fait de lignes droites et cassées en grand nombre. Ce motif a ces analogues dans beaucoup de pays: Grèce, Roumanie du Sud, Chersonès.[7]

Un autre motif ornemental très souvent utilisé est l'entrelacs. C'est une variante de la parure horizontale. L'entrelacs représente une frise en cercle fermé sur la périphérie des parois de la vaisselle. Parfois il sert de cadre d'une décoration, disposée au centre du vase.[8] Alors il est double, angulaire ou bien arrondi dont les rubans entrelacés forment des bandes respectivement rectangulaires, elliptiques, ou rondes. Afin de mieux accentuer l'entrelacs on fait

un fond d'ornement en réseau,des lignes horizontales,verticales ou bien obliques,des rosettes,des points incisés dans les bandes. Le procédé d'enlever tout à fait l'angobe est appliqué en vue de mettre l'accent sur l'entrelacs.

Les effets de couleurs qui mettent en valeur les rubans sont très réussis. Une glaçure verte ou brune souligne les bandes de l'entrelacs.

Ce motif a ces analogues dans les anciennes civilisations orientales - Assyrie,Egypte,Mésopotamie aussi bien que dans l'art antique gréco-romain. Il pénètre ensuite à Byzance, dans le Proche-Orient et chez les Slaves. Il connaît une riche et féconde floraison dans la décoration des titres et des lettrines des manuscrits entremêlé avec des éléments tératologiques. On le voit le plus souvent,dans la céramique de Constantinopole et plus rarement à Chersonès,en Géorgie,en Azerbaiddjan.En Bulgarie l'entrelacs comme frise et comme ornement central etait d'usage courant dans la céramique de Preslav.

Les ornements géométriques font partie parfois de diverses variantes remplissant des figures - réseau,damier,écailles,coquilles, figures géométriques (triangle,petits carrés,rectangle,hexagone). Il est difficile d'énumérér toutes les combinaisons géométriques possibles.

La rosette est l'ornement de premier ordre. Elle est le motif décoratif de prédilection chez les maîtres potiers de Tirnovo. Pourtant ses origines se trouvent en Orient,dans l'art antique et byzantin. L'ornement le plus répandu du type décoration végétale présent dans diverses compositions et variantes où les éléments végétaux stylisés ainsi qu'une idée géométrique ne sont pas absents, c'est l'ornement rinceaux.

Les rinceaux occupent une place considerable dans l'art. On en parle beaucoup dans la culture créto-mycénienne.[9] En Bulgarie on le

découvre pendant le Premier Etat bulgare dans la parure du bol du Jupan Sivin - une trouvaille de Preslav.[10]

Un autre motif pas tellement fréquent comme c'est le cas de la céramique sgraffite de Tirnovo c'est la palmette. Ce motif s'est créé dans les temps les plus reculés notamment dans les civilisations orientales et qui a acquis ensuite sa perfection dans l'art hellénique.[11]

On rencontre un ornement en forme d'une feuille isolée ou bien combinée avec d'autre motifs. Un tel motif ornemental de feuille dans la céramique sgraffite se rencontre dans divers régions en Bulgarie,à Byzance,Chersonès etc.[12]

La parure ne représentant que des fruits est peu utilisée. Le plus souvent elle fait des compositions avec d'autres motifs ornementaux.

Le motif ornemental zoomorphe dans la céramique artistique de Tirnovo occupe une place importante. On présente des oiseaux et des animaux. Dans son répertoire ornemental artistique les maîtres potiers moyenâgeux de Tirnovo représentaient colombes,faucons,paons, oies,aigles. Pourtant les colombes prédominent. La colombe est largement représentée dans la vie chrétienne.On la retrouve une branche dans le bec,symbolisant la vie étérnelle,ce qui incarne l'elan vers la paix et l'immortalité. Dans la stylisation de décoration des oiseaux on reçoit une finesse décorative. La représentation d'aigle en pose héraldique à tire d'aile fait partie d'un groupe particulier. La tête est tournée à droite,les ailes - en face. Ces figures sont gravées sur les parois des assiettes plates en occupant toute la surface intérieure du vase.[13] Les représentations héraldiques des aigles à une tête ou bicephales sont nombreusses dans l'art à Byzance et dans d'autres pays.[14] La décoration d'aigles dans la céramique sgraffite de Tirnovo qui a un caractère représentatif et souverain est liée à l'héraldique des tsars bulgares.[15]

Outre les oiseaux,les figures d'animaux figurent dans le groupe des ornements zoomorphes,une partie desquelles étant du tropique exotique:lion,tigre;[16] l'autre - des animaux domestiques:cheval,boeuf, vache,âne,chat,chien.[17]

Les animaux fantastiques,êtres mytiques, forment un groupe particulier de motifs ornementaux,motifs tératologiques.Il faut noter qu' il y a une tendance d'expliquer le monde d'une manière qui n'est pas chrétienne en découle,ainsi que l'influence de la démonologie populaire. Dans la céramique de Tirnovo on a trouvé un monstre à deux corps mais à une seule tête de même que dragons et griffons.[18] Le style tératologique résulte des motifs assimilateurs orientaux et occidentaux de même que des riches sources de l'art thrace et ancien slave.[19]

Bien que le groupe des récipients à figures humaines soient plus petit,il partie du répertoire varié d'ornementation de la céramique sgraffite de Tirnovgrad. Les cas représentant guerriers, chasseurs,têtes d'hommes et de femmes se succédant sont uniques.[20]

Sur certains récipients on découvre des signatures et des monogrammes qui avaient une signification sémantique mais en même temps ils servaient d'une décoration. On peut signaler les monogrammes des tsars et des patriarches - Ivan Alexandre,Ivan Chichman Michail Asen,Georgi Terter,le patriarche Théodossi etc.[21]

Il est difficile d'énumérer les diverses variantes et combinaisons des motifs particuliers. Les artisans travaillaient à main libre en nous laissant des spécimens ornementaux incomparables. Il y en a qui sont executés finement,d'une maîtrise exemplaire mais d'autre - maladroitement,relevant un manque d'habilité.

Nous voudrions faire remarquer une chose qui est très typique pour la céramique artistique dite "sgraffito" que tous les composants de la forme artistique:harmonie,couleurs,plastique de la forme tectonique.

Un problème très important dans le système ornemental de la céramique artistique c'est la composition. Un autre problème qui concerne le système ornemental c'est la réalisation du coloris.La céramique artistique de Tirnovo se caractérise par une grande variété de couleurs. On trouve appliquées quelques couleurs primaires -[1] jaune,le brun,le vert et le noir - parallèlement avec un grand nombre de couleurs binaires.

Le maître potier a traîté avec une grande maîtrise les factures,les possibilités plastiques et tonales de matière argileuse.

Les oeuvres de la céramique artistique sgraffite du Tirnovgrad font preuve d'un art décoratif plein d'optimisme,vivant,d'une tonalité claire et d'une richesse des ornements.

NOTES

I А.Л.Якобсон,Средневековый Херсонес /XII-XIV вв./.-МИА СССР,XVII, 1950,p.169; С.Георгиева,Керамиката от двореца на Царевец.-В:Царевград Търнов,С.,II,1974,p.58.

2 D.T.Rice,The Pottery of Byzantium and the Islamic World.-Studies in Islamic Art and Architecture.In honor of Prof.K.A.C.Creswell, Caire,I965,p.2I7;С.Георгиева,ibid.

3 At.Popov,Le monastère "La Grande Lavra" de la capitale médiévale de Târnovo.-Bulrarian Historical Review,I979,4,p.74-76;Търновската "Велика лавра".-Известия на Българското историческо дружество,XXXIII 1980,p.87-95.

4 А.Л.Якобсон,op.cit.,p.I78-I79; С.Георгиева, op.cit.,p.62.

5 С.Георгиева,op.cit.,p.63.

6 Ibidem,p.63.

7 А.Л.Якобсон,op.cit.,p.I72-I73;C.Nicolescu,La céramique roumaine émaillée du Moyen âge à la lumière des dernières recherches.-Bsl, XXI,I960,2,tabl.VIII,fig.20;C.Nicolescu et R.Popa, La céramique émaillée des XIII et XIV siècles de Pâcuiul-lui-Soare.-Dacia,IX,

1969,p.34I,fig.3 et 4.

8 С.Георгиева ,op.cit.,p.79.

9 С.Георгиева ,op.cit.,p.90;A.Riegl,Stilfragen.Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik,Berlin,I893,p.52-54,II2;G.Marçais, Art musulman d'Occident,Paris,I956,p.II3-II4.

10 Т.Тотев,Сребърна чаша с надпис от Преслав.-Известия на археологическия институт,XXVII,1964,p.9.

II A.Riegl,op.cit.,p.209-2IO;С.Георгиева,op.pit.p,94-95,fig;XVI-XVIII;H.Walis,Byzantine Ceramic Art.Notes of Byzantine Pottery Recently Found at Constantinople with Illustrations,London,I907,p.25, 26,tabl.IX;D.T.Rice,Byzantine Glazed Pottery,Oxford,I930,tabl.I;Ch. Morgan,The Byzantine Pottery.-Corinth,I942,p.34,fig.23;O.Wulff,Alt-christliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke.II.Mittelalterliche Bildwerke,Berlin,I9II,tabl.XXV,2I44, 2I47-2I48;A.Xingopoulos,Byzantine Pottery from Olinthus,London, I933,tabl.CCVIII;В.Джапаридзе,Керамическая промышленесть Грузии XI-XIII вв.Тбилиси,1956,табл.I-III;А.Л.Якобсон,Художественая керамика Байлакана.-МИА СССР,I,1959,табл.III,XXIII;Н.М.Наджафова,Художественная керамика Азербайджана XII-XV вв,Баку,1964,p.125;С.Георгиева, op.cit.,p.95,note I53.

12 С.Георгиева, op.cit.,p.I7I,noteI59.

13 Ibid.,p.II5.

14 Ibid.,p.II5,note I84.

15 Ibid.,p.I25.
16 Ibid.,fig.XXXI,XXXII,80.
17 Ibid.,p.I25-I26,fig.XXX,81.
18 Ibid.,p.I28-I30,fig.82,83,84.
19 V.N.Lazarev,L'art de la Russie médiévale et l'Occident.XI-XVs. XIII congrès international des sciences historiques,M.,I970,p.I8-9; Ат.Милчев,Формирование староболгарской культуры.-Международний симпозиум славянской археологии,Доклады,София,1970,p.10.
20 С.Георгиева, op. cit.,p.I3I-I33,fig.85.

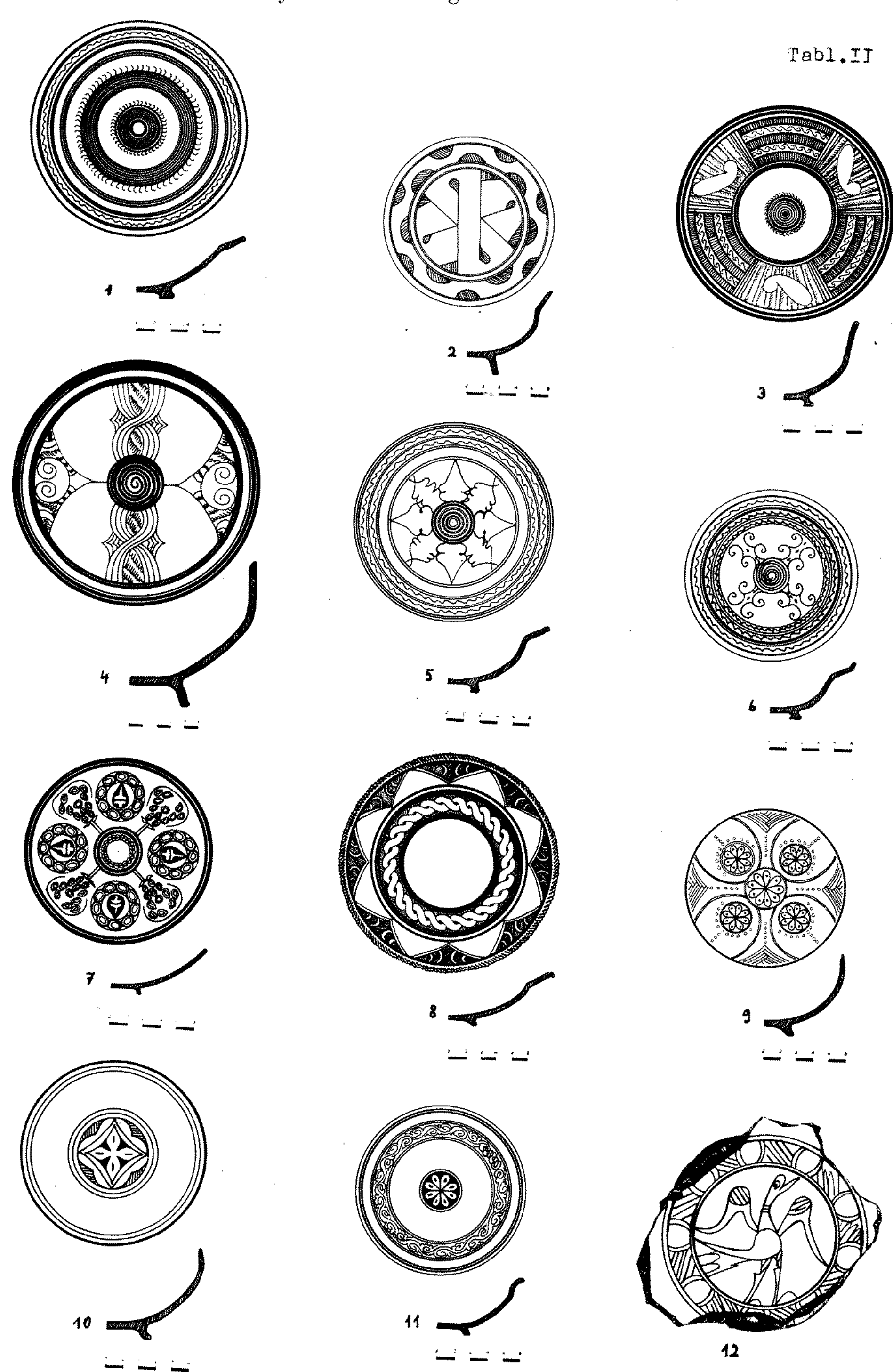
21 Ibid.,p.66-68,fig.49,50,I.

Tabl.I

1 et 3: rinceau; 2: lignes droites et ondulées; 4: entrelac; 5: rosette; 6: colombe; 7: dragon; 8: griffon; 9: monogramme du tsar Ivan Alexandre; 10: monogramme de Michail Asen

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Tabl.II



Système ornemental 1: lignes droites, ondulées, cercles; 2: ornements géométriques; 3: ornements géométriques à diverses combinaisons; 4: spirales, lignes ondulées; 5: cercles, lignes droites et ondulées; 6: spirales et lignes droites et ondulées; 7: médaillons; 8: entrelac avec un motif stellaire; 9: médaillons avec rosettes; 10-11:rosettes; 12: motif héraldique

LILIANA MAVRODINOVA

L'ÉCOLE DE PEINTURE DE TIRNOVO À LA LUMIÈRE DES RECHERCHES RÉCENTES

Alors que l'Ecole littéraire de Tirnovo est rattachée par la plupart des chercheurs au nom du patriarche bulgare Euthyme et que ses monuments les plus anciens connus sont rapportés à la seconde moitié du XIVe siècle, la production de l'Ecole de peinture de Tirnovo se trouve en grande partie dans les églises du XIIIe s. Cette appelation a été donnée pendant la troisième décennie de notre siècle par A. Grabar à un groupe de monuments peints liés à la capitale Tirnovo, c'est-à-dire aux peintures murales de l'Eglise des 40 Martyres (1230), des Eglises Nos 10 et 13 de Trapézitsa, aux peintures murales de 1259 à l'Eglise de Boïana. Toutes ces peintures se caractérisent par un certain nombre d'éléments communs: le goût dans l'iconographie pour le détail d'origine orientale; la continuité des traditions du Premier Etat bulgare; l'apparition, dans le cadre du style Comnène, d'un certain nombre de nouveaux éléments, annonçant l'art du XIVe siècle. A.Grabar avait également souligné le fait que toutes ces peintures murales sont accompagnées d'inscriptions en une langue bulgare correcte.

Durant le demi-siècle qui suivit les recherches de A. Grabar, d'autres monuments de la peinture murale de cette époque ont été découverts et étudiés. Certains des monuments connus ont fait l'objet de nouvelles appréciations quant à leurs qualités artistiques. Dans la capitale même de Tirnovo ont été découverts de nouveaux fragments de peintures murales dans deux églises sur la colline de Trapézitsa; sur le mur occidental de l'Eglise des 40 Martyres - des peintures murales recouvertes lors de la construction du porche extérieur; des représentations de la première couche de peinture à l'Eglise "St.Pierre et St. Paul". Ont été nettoyés également des fragments de peinture murale à l'étage supérieur de l'Eglise de Boïana. Dans les rochers le long de la rivière Roussenski Lom, près du village d'Ivanovo, ont été découvertes et publiées les peintures murales des églises rupestres appelées l'"Eglise comblée" et l'"Eglise écroulée" ainsi que de quelques autres églises, où l'on n'a trouvé que des fragments. Les peintures murales de l'Eglise "Sainte-Marina" près de Karloukovo ont été publiées de

même et ont été rattachées aussi aux ateliers de Tirnovo.

Les nouvelles recherches ont confirmé dans l'ensemble les conclusions de Grabar sur l'iconographie, le style et le caractère global des monuments qu'il a étudiés. Elles ont apporté de nouveaux arguments dans le même sens, de nouvelles analogies et des données confirmant la continuité et l'unité dans l'évolution de l'atelier donné. Parallèlement, elles ont modifié l'image générale du développement de la peinture murale bulgare médiévale.

Un moment radicalement nouveau dans le problème concernant l'étendue et l'importance de l'Ecole de peinture de Tirnovo est illustré par les peintures murales dans les intrados des arcs à l'ouest de la coupole de l'Eglise "St Pierre et St. Paul" à Tirnovo - peintures qui ont été découvertes récemment. Il s'agit de représentations de martyres en buste dans des médaillons. Leur facture rappelle les monuments d'un courant artistique reflétant les nouvelles tendances picturales du XIIIe siècle représentées par exemple dans les peintures murales de Miléchevo,Yougoslavie, ou dans les représentations des 40 martyres à l'Eglise de l'Achiropiitos à Thessalonique. Elles témoignent d'un intérêt prononcé pour les problèmes picturaux mêmes: le modelé plus riche et plus nuancé, la forme mise en relief, l'enrichissement de la palette de l'artiste. Les peintures murales de la première couche dans l'Eglise "St Pierre et St Paul" ne sont pas cependant un fait isolé dans la peinture médiévale bulgare. Dans deux églises le long de la rive droite de la rivière Roussenski Lom, près d'Ivanovo on trouve des fragments de fresques aux mêmes caractéristiques stylistiques. Très proches sont les peintures de ladite "Eglise comblée". Récemment nous avons identifié cette église avec l'église de l'important monastère rupestre dédié à l'Archange Michel. Pour la construction de ce monastère, le roi Ivan Assen avait donné "beaucoup d'or" au moine-ermite Joachim, devenu plus tard (à partir de 1235) le premier patriarche de Tirnovo. Dans ces peintures, l'aspiration de l'artiste à souligner la forme est évidente, sans que cette tendance enrichisse la vie spirituelle des représentations. Malgré leur caractère fragmentaire, ces peintures murales montrent de grandes qualités artistiques - le modelé doux, graduel de la chair, les ovales arrondis, les petites bouches fraîches, le riche coloris - autant de traits caractéristiques du courant artistique du XIIIe siècle dont nous avons parlé plus haut. Avec les représentations de la première couche de peinture à l'Eglise "St Pierre et St Paul", elles té-

moignent de la présence, au XIIIe siècle, dans la capitale de Tirnovo et dans les monastères qui lui étaient rattachés, non seulement d'une école de peinture, mais également de l'existence de différentes tendances artistiques. En tenant compte de cette constatation, nous devons considérer aujourd'hui la peinture liée à Tirnovo comme le produit non pas d'un seul atelier et nous devons nous rendre compte que la vie artistique dans la capitale bulgare au XIIIe et au XIVe siècle a été riche et diverse, ce qui est tout naturel pour la vie de la capitale d'un des Etats balkaniques puissants de l'époque. Chaque atelier de peinture reflète les différentes tendances artistiques qui ont coexisté et dont la production a dû répondre probablement aux goûts des différents groupes de la population de la capitale, de même que dans la capitale byzantine. D'autre part, il est tout à fait naturel que dans la capitale aient été invités pour travailler des artistes connus d'autres régions et pays, de même qu'il arrivait que les artistes de la capitale ornent des églises à travers le pays et à l'étranger. Les inscriptions bulgares ne nous permettent pas d'attribuer n'importe quel monument de Tirnovo à des artistes étrangers. Quant à "une école", dans le sens d'un atelier donné, de son développement et de ses traditions, nous devons en parler au sujet des monuments du XIIIe siècle, énumérés par A. Grabar, tout en y adjoignant les fragments de l'église No 9 de la colline de Tzarévets. Toutes ces peintures montrent à part des traits archaïsants d'origine orientale, sauvegardés probablement dans la tradition locale, se rapportant surtout à l'iconographie et dans une certaine mesure au sujet des peintures murales et des traits stylistiques byzantins de l'époque des Comnène, la présence d'éléments qui ne cessent de se multiplier dans les monuments plus tardifs et qui concernent aussi bien le système décoratif, l'iconographie et, dans un moindre degré, le style des fresques. Ils annoncent les nouvelles tendances dans l'art balkanique qui se sont affirmées au cours de la seconde moitié du XIIIe siècle. De thèmes nouveaux pour l'époque sont appliqués dans la peinture murale: les scènes du ménologue et les scènes de l'Ancien testament sur le mur ouest des "Saints 40 Martyres; ou alors un nouvel adoucissement des lignes, des silhouettes et des draperies, ainsi qu'un enrichissement relatif du coloris et du modelé, un nouvel "expressionisme" des gestes et des visages et surtout, un intérêt croissant pour la vie spirituelle des représentations. Nous l'observons dans les visages de Saint Procope et du prophète Elie

INSTITUT FÜR BYZANTINISTIK UND NEOGRÄZISTIK Universität Wien

dans l'Eglise des "Saints 40 martyres", et il atteint son point culminant dans les peintures murales de l'Eglise de Boïana. Ce renouveau se réalise au début par voie interne dans le cadre des formes anciennes du style Comnène, à la différence des problèmes purement plastiques que se posent les peintres des églises de "St Pierre et St Paul" et de l'"Archange Michel".

Dans la ville même de Tirnovo aucun monument du XIVe siècle n'est resté en bon état. Les fragments de peinture murale de la deuxième couche dans l'Eglise No 8 de Trapézitsa montrent que le style des Paléologues qui caractérise à cette époque l'art du Sud-Est européen, était présent également dans la capitale bulgare.

Sans le moindre doute, on doit rapprocher les peintures de "Czkvata", c'est-à-dire "l'Eglise" près d'Ivanovo sur la rive gauche de la rivière Roussenski Lom de celles de Tirnovo. La preuve nous en est apportée non seulement par le portrait du roi Ivan Alexandre en qualité de donateur dans le narthex, mais aussi par les inscriptions explicatives, conçues, on le dirait, par la chancellerie royale. "L'Eglise" d'Ivanovo est un des plus beaux ensembles bulgares peints du XIVe siècle. On y voit la variante officielle, celle de la Cour, du style des Paléologues tardif avec ses caractéristiques : le retour à l'esprit et aux formes antiques, le modelé souligné des formes, les silhouettes ayant gagné en volume en s'étirant en même temps en hauteur; on observe une certaine recherche de proportions de la figure humaine par rapport au décor; le nombre des participants aux scènes augmente; ils sont plus vivants et plus divers, on y remarque l'introduction de beaucoup de détails - d'un côté à caractère antique, d'un autre - rappelant l'environnement de l'artiste. Les différents courants artistiques du XIIIe siècle se sont confondus acquérant ainsi une qualité nouvelle. Cependant tout cela demeure dans le style "byzantin", comme cela s'observe dans le paysage conventionnel, la répartition générale et la symbolique interne des représentations. La caractéristique psychologique profonde des images de Boïana a laissé son empreinte à l'"Eglise" d'Ivanovo, par exemple dans le visage de l'apôtre André du Lavement des pieds, mais les tâches que se pose le maître d'Ivanovo sont d'un autre genre.

Une autre variante du style des Paléologues se trouve dans l'Eglise "Sainte Marina" près de Karloukovo que l'on rattache aussi à Tirnovo, ou alors dans l'"Eglise écroulée" sur la rive droite de Roussenski Lom - de la seconde moitié du XIVe siècle,

spécimen tardif montrant le raidissement et le dépérissement du style.

Toute cela prouve le grand intérêt des peintres bulgares à l'égard des nouveautés de l'époque, malgré le cadre canonique traditionnel de la peinture murale. Chacun des monuments sauvegardés du XIVe siècle semble représenter un atelier de peinture particulier - chaque monument montre une variante différente du style commun de l'époque et témoigne une fois de plus de la richesse et de la diversité de la vie artistique de la Bulgarie médiévale.

VERA LICHAČEVA

THE MINIATURES OF A RUSSIAN MANUSCRIPT OF 1073 AND THEIR BYZANTINE MODELS

One of the most ancient Russian illuminated manuscripts is the so-called "Isbornik", now in the State Historical Museum in Moscow. This codex was executed in the year 1073, as is mentioned in one of its pages. It was written in the scriptorium of Prince Sviatoslav of Kiev, whose image can be found in its first miniature. The text of this manuscript was copied from the Bulgarian codex made for Tsar Simeon at the beginning of the 10th century. The main part of the book is secular in character. It is compiled from select pieces of different works of Byzantine literature.

The manuscript, executed for the library of the Russian Prince, is richly decorated. It is of large format and originally contained 280 pages of which 266 still survive. Its vellum is of high quality, and the handwriting of both scribes who were engaged in preparing it is of extraordinary beauty. The text is written in Russian uncial in two columns.

The manuscript is decorated with six full-page miniatures, two head-pieces and numerous initials. The types of these miniatures, their content, the principles of composition, their relationship with the text, the design of the frames, are all typical for Constantinopolitan manuscripts of the 11th century. The Russian artists obviously knew Byzantine models and were influenced by them.

The first two miniatures are related to form one composition; they serve as frontispieces to the whole manuscript. One of these miniatures represents Jesus Christ. He is shown seating frontally and blessing with his right hand. The first depiction of Christ giving his blessing on the frontispiece of a Byzantine manuscript is to be found in the miniature of the Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris, cod. gr. 510. Frontispieces with Jesus Christ of the same type were widespread in Constantinopolitan manuscripts of the second half of the 11th century; for example, in the Scroll of Jerusalem, Patriarchal Library Staurou 109, the Lectionary of Sinai, cod. 208, the Sacra Parallela in Paris, cod. gr. 922, and many others.

The second miniature of the "Isbornik" shows the Kievan Prince Sviatoslav and his family. The Prince is represented with his wife and children as was customary for Byzantine Emperors. In the frontispieces of Byzantine manuscripts, donors were usually shown without their family[1]. The representation of the family was allowed only for the Emperor. Thus, in this case the Russian artist broke the rules of Byzantine iconography by representing a Prince, a person of lower standing, together with his family.

He broke with the tradition for the second time when he depicted the Prince handing a book to Christ, a gesture symbolically indicating that the codex was written for the church. However, the "Isbornik" was executed for the Library of the Prince as is evident from its secular content.

The figure of Christ is shown in dramatic movement, his legs are in profile in contrast with his frontal body. Sviatoslav's family looks immobile, though their gestures suggest that they are approaching Christ. The faces of Sviatoslav's family have somewhat individualized features and are rather expressive. The Prince and his family, all dressed in Russian costumes, form one group the children being smaller than the adults.

The other two miniatures which open the first part of the text (fols. 3 and 3v) are not the portraits of its authors, as was supposed earlier[2], but the Assembly of the Holy Fathers. In their compositional principles these miniatures are similar to the illustrations of the same subject on fol. 40v and fol. 126 of the Lectionary in Dionysiou, cod. 587, attributed by K. Weitzmann[3] to a Constantinopolitan scriptorium of the second half of the 11th century. In both manuscripts the church fathers are flanked by monastic saints holding crosses of martyrdom. They form several rows; while the saints of the first row are visible in full, the presence of those standing in the second and third rows is obvious from the upper parts of their nimbi. There are no inscriptions giving the names of the church fathers.

If the artist of the two miniatures of the "Isbornik" had wanted to portray the authors of the text he would have represented them with scrolls indicating their works and would

have marked each one by his name. In this case the composition would have been similar to the miniatures with the portraits of the authors in the two manuscripts of the Panoplia Dogmatica, Vatican, cod. gr. 666, and Moscow, State Historical Museum, cod. gr. 387, 12th century.

The miniatures of the "Isbornik" serve as frontispieces to the text entitled „ Собор от мног отец ", the Assembly of the Holy Fathers. Despite the lack of inscriptions, it is possible to recognize some saints in the composition of the Assembly, e.g. Gregory of Nazianzus, Gregory of Nyssa, John Chrysostom, St. Nicholas, and others.

The two miniatures which serve as frontispieces to the second part of the book (fols. 128 and 128v) show priests without nimbi. They are portraits of priests of the numerous Russian churches of the 11th century. Their faces are excellent depictions of vivid portrait features. Each person is shown twice in both miniatures, each time in a different part of the composition.

Portraits of priests reading the liturgy in the church are often to be found in Byzantine manuscripts of the 10-11th centuries, see, for example, the Scroll of Jerusalem, the Vatican Bible, cod. Reg. gr. 1, the Scroll of the Library of the Academy of Sciences of the USSR, cod. 1. These priests are shown without nimbi.

The proportions of the figures in the miniatures of the "Isbornik" are rather short; they have large heads, especially on fol. 128, but all faces are full of expression.

The frames of the last four miniatures show an architectural type[4]. This type originated in Constantinopolitan manuscripts of the 11th century when the frontispiece played a particularly important role in the composition of the whole manuscript. Typical for these Byzantine architectural frontispieces of the 11th century is the strict logic of the constructional principles, see e.g. the Scroll of Jerusalem, the Psalter Vat. gr. 752, or the Gospels in Melbourne, cod. 710/5.

All four miniatures of the "Isbornik" have frames of similar design. The central part of the frame has the shape

of a semicircle which represents the main nave of the church. The rectangular is covered with different ornaments in a carpet-like manner. In the semicircle which is free from decoration the church fathers or priests are depicted. The composition of the Assembly of the Church Fathers is crowned by three domes (fols. 3 and 3v). In the other two miniatures the subjects of which are less important since they portray priests not saints only one dome is represented above the rectangular or else the frame imitates the triumphal arch (fols. 128 and 128v).

In all four compositions classical architectonical features are combined with the richness of ornamental types and bright colouring. As if decorating canon tables, the artist placed peacocks and birds at the sides of the architectural frames. He wanted his miniature to look gay and festive. For this reason, instead of crosses he placed flowers and circles on top of the domes (fols. 3 and 3v). The lower corners of the frames were decorated with the same type of flowers which in Byzantine illumination mark the corners of headpieces.

Thus, it is possible to say that the types of ornaments used by the Russian miniaturists are of Byzantine origin. In the 11th and 12th centuries, Byzantine illumination reached its peak. In the early 11th century, almost all of the motives found in later Byzantine ornaments were fully developed. In this period rhythm played a leading part in the ornamentation. Another typical feature of the 11th century decoration was its reduced scale, while the circle was the most common single motif alongside with palmettes[5].

As in Byzantium, in the decoration of the "Isbornik" the palmette forms the basic ornamental element. Heart-shaped designs are repeated in many different combinations.

Although the types of ornament are purely Byzantine, the principles on which their combinations are based are typical for Russian illumination. Geometrical ornaments are used alongside with floral motives. Usually the composition is overloaded with ornamentation. It is to be noted that

these principles of decoration were not typical for Byzantine art of the 11th century. However, we find them in Russian books of the same period, not only in the "Isbornik" but also in the decoration of the "Ostromirovo" Gospels.

Equally, non-Byzantine features are typical for the colours of all miniatures of the "Isbornik". They are too vivid and too forceful compared with the Byzantine palette and thus evidence the influence of Russian popular art. The same colours are characteristic in painting of Russian folk crafts, on distaffs, wooden plates and spoons, or peasant furniture.

The miniaturist of the "Isbornik" favoured the effect of gold and colour no less than Byzantine artists. Yet the combination of gold and cobalt, typical for Byzantine illumination, was alien to him: instead of cobalt he used red and green. In the first miniature of the "Isbornik", he painted the garment of Christ with minium instead of purple and blue, thus breaking with the tradition of Byzantine art.

The main initials of the "Isbornik" were painted with the same colours as the miniatures. Their shape and structure are similar to those in Byzantine manuscripts of the 11th century, but they are much larger than Byzantine letters. These initials contribute to the sumptuous effect of the decoration so typical for the "Isbornik". In fact, the brillant colours and the splendor of ornamental combinations are the characteristics which distinguish the manuscript of the "Isbornik" from Byzantine books.

In conclusion, it should be noted that the main ideas on which the decoration of the manuscript of the "Isbornik" is based are typically Byzantine. The arrangement of the miniatures, their subjects, their relationship to the text, the principles of their compositions, the iconographical types of Christ and saints, the architectural design of the frames - all these features are permeated with Byzantine influence. Byzantine books were used by Russian miniaturists as highly appreaciated models. Especially important is the fact that Russian artists were familiar with the best Byzantine manuscripts of their time - those, which were decorated in the scriptoria of Constantinople. However, they did not copy them blindly but introduced Russian native elements into their illuminations.

Notes

1. J. Spatharakis, The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden 1976, p. 251, 252.

2. А.Н.Свирин.Искусство книги Древней Руси, XI - ХУII в.в. Москва,1964,с.57.

3. K. Weitzmann, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago 1971, p. 230.

4. A. Nekrasov,"Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie." L'art byzantin chez les Slaves. Paris 1932.

5. M. Allison Frantz, "Byzantine Illuminated Ornament." The Art Bulletin, 16, 1934, p. 55, 72.

MICHEL THIERRY

LES INFLUENCES BYZANTINES SUR L'ART ARMÉNIEN

Les rapports entre les arts byzantin et arménien et leurs influences réciproques ont fait l'objet ,depuis un siècle,de très nombreux travaux d'inégale importance aboutissant à des conclusions si contradictoires qu'on peut se demander si le matériel archéologique a été analysé avec toute la rigueur scientifique désirable.

Selon A.Choisy(1),qui résume assez bien l'opinion des archéologues occidentaux de la fin du siècle dernier et du début du notre,"l'architecture arménienne commence vers le XI° siècle,dès le début du XII° elle expirait.Durant ce court laps de temps le royaume s'est couvert d'édifices d'une petitesse matérielle étrange,mais d'une élégance parfaite.A l'époque de cette floraison,l'architecture byzantine était pleinement constituée.L'Arménie lui emprunta les données générales de ses plans;le plan arménien est une variante du plan grec du X° siècle."
Cependant J.Strzygowski(2),en se fondant sur les travaux de l'architecte T'oramanyan et sur les découvertes épigraphiques qui prouvaient la haute ancienneté d'un grand nombre de monuments en Arménie,concluait à des rapports inverses entre Byzance et l'Arménie.Cette conception fut suivie avec plus ou moins de réticences par Ch.Diehl(3) et G.Millet(4) ,mais récusée par certains chercheurs contemporains(5).
On remarquera que,quel que soit le sens des influences,l'importance des raports de filiation ne semble pas avoir été mise en doute.

Nous n'envisagerons pas ici la marque qu'a pu imprimer l'Arménie sur l'art byzantin;nous discuterons seulement des influences de Byzance sur la culture arménienne et plus précisément sur l'art et celà chronologiquement en distinguant quatre périodes:une période antérieure à la mainmise arabe (IV° au VII° siècle);une période royale,intérmédiaire entre la décadence califale et la conquête des Turcs seltchouks(fin IX° au XI° siècle);une période féodale,intérmédiaire entre le reflux seltchouk et la domination ottomane(XIII° au XVI° siècle);une période moderne enfin.

I.L'Epoque préarabe(dite parfois paléochrétienne)

C'est à la fin du VI° siècle,sous l'empereur Maurice,que le poids de Byzance se fit sentir en Arménie,d'abord sur le plan militaire,par l'expansion territoriale de l'Empire au détriment des Perses,puis sur le plan religieux,par la chalcédonisation forcée des populations.Il ne s'en suit pas pour autant que l'Arménie soit devenue une province de l'art byzantin.

En architecture,le mode de construction préféré des Arméniens(le blocage de béton entre deux parements de tuf)n'est pas emprunté à Byzance.Mais la typologie est-elle,comme on l'a affirmé,tributaire de Constantinople ? Nous ne le pensons pas et donnons ici deux exemples infirmant cette hypo-

thèse,celui du plan tétraconque à niches d'angle et celui du plan en croix inscrite à quatre piliers libres.

1) Le plan tétraconque à niches d'angle apparait simultanément en Géorgie(à Djvari) et en Arménie,dans les églises de Garnahovit et d'Awan.Or cette dernière a été fondée par le patriarche chalcédonien imposé par Maurice en Arménie byzantine pour s'opposer au patriarche grégorien résidant à Duin,en territoire perse.On est donc tenté de chercher une origine grecque à ce plan complexe et savant dont l'élaboration en Transcaucasie n'est pas évidente, et précisément deux monuments de Constantinople présentent avec lui,dit-on, quelques analogies.Ce sont les églises SS.Serge-et-Bacchus(ca 525) et S.Sophie(532/7) qui comportent une coupole centrale et des niches d'angle donnant accès à des chambres latérales.Mais les analogies s'arrêtent là.En Arménie le caractère rayonnant est beaucoup plus net,car les niches sont plus étroites,les ailes latérales largement ouvertes au contraire et non fermées par des arcatures superposées(comme dans les églises grecques sus-nommées); enfin la coupole repose sur des trompes en Arménie et des pendentifs à Byzance.Du reste,sans vouloir minimiser le rôle de l'Iran,toutes les caractéristiques de ce type d'église arménienne se trouvent dans les monuments hellénistiques et paléo-chrétiens et les convergences que nous avons signalées plus haut nous paraissent la marque d'une évolution parallèle à partir d'un fond commun(6).

2)Le plan en croix inscrite à quatre piliers libres(croix inscrite complexe de Millet,quinconx de Krautheimer) a été utilisé en Arménie vers le milieu du VII° siècle(Mrēn,S.Gayane,Bagawan),du temps d'Héraclius.En raison du triomphe militaire byzantin et de la conversion au chalcédonisme du patriarche arménien,Ezr,on pourrait penser que le plan de ces églises est emprunté aux Grecs.Malheureusement aucun monument de ce type n'est attesté en Grèce avant le IX° siècle;on a pu supposer que l'église des SS.Apôtres de Constantinople avait un tel plan(536-546),mais les renseignements qui nous sont parvenus sur ce monument détruit sont insuffisants pour emporter la conviction(7).

Les autres plans courants en Arménie à cette époque contractent encore moins de rapports avec les monuments byzantins contemporains ou antérieurs de sorte qu'on peut affirmer l'indépendance architecturale de l'Arménie à cette période.

Pourtant on arrive parfois à déceler une influence byzantine punctuelle. C'est le cas de la triple fenestration des absides arméniennes observée du milieu à la fin du VII° siècle.Durant cette période seulement,les architectes arméniens creusèrent les absides de trois fenêtres,exactement comme c'était l'usage à Byzance.Il ne s'agit pas là d'un hasard,mais d'une obligation imposée par l'entourage d'Héraclius.La preuve en a été apportée par A.Eremyan qui a montré que,dans l'église S.Hripsime,datée de 618,une réfection du chevet intervint moins de 20 ans plus tard(c'est-à-dire à l'arrivée

d'Héraclius) dans le but de remplacer l'unique fenêtre centrale par trois fenêtres dont les deux latérales furent du reste murées ultérieurement par les moines désireux de revenir à la tradition arménienne ancestrale.

Ce que nous avons dit de l'architecture vaut pour la sculpture.Au VII° siècle,la sculpture arménienne(chapiteaux,linteaux,stèles,etc...)présente avec la sculpture byzantine des analogies sur le plan de l'iconographie et de la stylistique,mais ici encore on sait l'ubiquité de ces dernières(outre l'Arménie et Byzance on retrouve avec quelques nuances la même iconographie et la même stylistique en Egypte,en Syrie et même en Occident).

II.L'époque des Royaumes

La décadence progressive des Abbassides tout au long du IX° siècle devait aboutir à la constitution de principautés,puis de royaumes arméniens, le califat cédant d'autant plus volontiers aux velléités d'indépendance des princes chrétiens que la pression byzantine militaire se faisait plus forte d'années en années.Nous ne pouvons que signaler ici l'importance de la pénétration de la culture littéraire grecque en Arménie avec des érudits tels que Grigor Magistros et Grigor de Narek(8) en constatant qu'il n'en est pas de même dans le domaine artistique.

Après une vide culturel de près de deux siècles,une véritable renaissance artistique fit sortir l'Arménie de ses ruines.L'analyse de ses composantes montre,sans conteste,chez les architectes un retour au fond autochtone du VII° siècle,tant dans la typologie que dans la technique et chez les sculpteurs et peintres un même archaïsme où cependant l'influence arabe n'est pas exclue.Mais y-eut-il une influence byzantine ?Et de quelle façon a-t-elle pu se faire ?Répondre à cette seconde question est aisé car deux faits au moins l'expliquent:Au début du X° siècle,ca 920,une importante mission grecque venue appuyer l'autorité du roi Ašot II fut fort bien accueillie par la cour arménienne;deux décénnies plus tard d'autre part et dans une apparente contradiction,les communautés arméniennes résidant dans l'Empire byzantin furent sommées de se soumettre à la foi chalcédonienne.Les moines préférèrent l'exil et fondèrent de nombreux couvents introduisant en Arménie Orientale,par le truchement des icones et des manuscrits une iconographie inconnue.Mais l'influence grecque se heurta de façon quasi-constante à des limites imposées par l'aversion du petit clergé et du peuple pour les Images qui y voyaient une idolâtrie caractéristique du chalcédonisme abhorré.

En matière d'architecture,rien ne vient affirmer l'hypothèse d'une influence grecque,ni dans la typologie,ni dans l'architectonique.Cependant quelques monuments du Vaspurakan permettent de la supposer par quelques détails,notamment l'usage de la brique pour les couvertures et pour monter les murs entre les parpaings d'angle(Cathédrale d'Aparank',983;Barijor,X° siècle).On retiendra aussi comme manifestation de l'influence culturelle byzantine la consécration des quelques églises à la S.Sophie(à Varag en 961).

La sculpture,qui sauf exception reste peu développée aux X° et XI° siècles,reprend les thèmes décoratifs du VII° siècle.Lorsqu'elle est figurative,elle semble s'inspirer de l'iconographie byzantine.Ainsi,à Kars,dans la Cathédrale des SS.Apôtres(930-943),sont figurés à l'extérieur du tambour les Apôtres et la Vierge de l'Ascension,dont nous avons montré ailleurs qu'il fallait en rechercher l'origine dans les Ascensions byzantines peintes à l'intérieur des coupoles(9).

En ce qui concerne la peinture,il faut distinguer la peinture murale et la peinture de manuscrit.La peinture murale,inexistante dans le Royaume d'Ani (en réaction contre le chalcédonisme) et été parfois utilisée en Siounie(Tat'ew) et au Vaspurakan(Ałt'amar),mais ici comme là,l'influence byzantine ne saurait être affirmée.Il n'en est pas de même de la miniature.Mmes Ismaïlova et DerNersessian ont suffisamment analysé l'influence byzantine sur les artistes arméniens du XI° siècle pour qu'il soit utile d'y revenir(10).

III.L'époque des féodalités

Après l'invasion seltchouke,l'Arménie fut délivrée par les Géorgiens, lesquels,du fait de leur adhésion au chalcédonisme,avaient été beaucoup plus sensibles que les Arméniensà l'influence de la culture byzantine.C'est par leur intermédiaire que nous allons en trouver les traces dans l'Arménie du XIII° et du XIV° siècle.

En architecture,presque toutes les églises arméniennes sont construites à partir du XIII° siècle selon le plan typiquement indigène de la salle à coupole.Toutefois il existe un petit nombre de monuments en forme de croix inscrite à deux piliers libres qui posent un problème d'origine.Selon Millet (qui les nomme croix inscrites simples),ce plan serait né en Arménie et l'église aujourd'hui détruite d'Axori(fondée ca 660) en serait l'archétype.Or,nous avons découvert au Vaspurakan une petite série de monuments de ce type qui,en dépit d'une fondation prétendument très ancienne,présentaient dans leur état actuel tous les caractères de construction beaucoup plus récente(XIII° voire XVII° siècle).D'autre part ce plan relativement rare en Arménie est courant et Grèce et en Géorgie depuis le XI° siècle et donc nettement antérieur de sorte que nous concluerons,à l'inverse de Millet,à une importation typologique gréco-géorgienne en Arménie.

En Sculpture,les artistes se sont référés,dans les tympans et les Xač'kars à des thèmes archaïsants autochtones et à des éléments décoratifs orientaux.L'influence byzantine parait accidentelle,comme par exemple le thème de la Décrucifixion qui orne quatre xač'k'ars de la fin du XIII° siècle(Dseł,Hałbat,Marc et Ējmiacin) et dont l'origine nous parait être une très belle sculpture sur bois conservée au Musée Patriarcal d'Ējmiacin.Certes l'iconographie de cette dernière est originale et ne peut être attribuée avec certitude à Byzance mais la probabilité est grande car cette icone fut offerte au couvent d'Havuc'T'ar par Grigor Magistros,un prince en étroite

relation avec la cour impériale.

Au 13° siècle,plusieurs églises furent peintes en Grande Arménie.Les artiste,pour la plupart des Géorgiens s'inspiraient en général de l'iconographie byzantine.L'exemple le plus démonstratif en est le décor de l'église S.Grégoire de Tigran Honenc' à Ani(1215).

Par contre la peinture de manuscrits subit une évolution bien différente en Grande et en Petite Arménie.En Grande Arménie et surtout au Vaspurakan il y eut une efflorescence d'oeuvres très abondantes,mais de médiocre qualité,de style populaire et imbues de traditions archaïques.En Cilicie,au contraire,l'art de la miniature parvint à un sommet esthétique.Mlle DerNersessian a montré qu'en dehors du génie propre aux artistes,des influences étrangères se font sentir dans ces oeuvres(11).

IV.L'époque moderne

Après la prise de Constantinople par les Turcs ottomans,on pourrait penser que,Byzance ayant cessé son existence,son influence s'en trouverait tarie.C'est vrai,à cette réserve que les monuments byzantins transformés ou non en mosquées forçaient l'admiration des voyageurs dont un nombre croissant se comptait parmi les marchands arméniens.Est-ce ainsi que de nouvelles formes architecturales ont pénétré en Arménie ? On a pu se le demander devant quelques églises du XVII° ou du XVIII° siècle,en forme de croix inscrite à quatre piliers libres dont les compartiments d'angle sont couverts par des calottes évoquant les croix inscrites grecques à cinq coupoles.En réalité il semble que ces monuments assez fréquents en Siounie,au Vaspurakan et dans la région d'Erivan aient été édifiés à l'imitation des jamatouns du type à quatre piliers centraux,le plus fréquemment édifié du XIII° au XVIII° siècle.

Quant à la sculpture et à la peinture tardives,elles s'alignent sur l'art iranien lui-même fortement imprégné d'influences occidentales.

En définitive une étude attentive des monuments artistiques arméniens montre que l'influence byzantine en Arménie a été faible et punctuelle et il semble bien qu'inversement le rôle de l'Arménie dans la genèse de l'art byzantin et sur son développement soit tout aussi faible.Les analogies qu'ils présentent viennent de leur fond commun.Ils ont la ressemblance que peuvent avoir deux cousins,ni plus ni moins.

(1) A.CHOISY,Histoire de l'Architecture(Paris,1929),2:58-61.
(2) J.STRZYGOWSKI,Die Baukunst der Armenier und Europa,(Wien,1918),passim.
(3) Ch.DIEHL,Manuel d'Art Byzantin,(Paris,1925^2),1:469-78.
(4) G.MILLET,L'Ecole grecque dans l'Architecture byzantine,(Paris,1916):72-82.
(5) R.KRAUTHEIMER,Early Christian and Byzantine Architecture,(Harmondsworth 1965):228-35.

(6) A.GRABAR,Martyrium.Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique,(Paris,1946),1:31-3,392.

(7) DIEHL,op.cit.,1:434-43.

(8) GREGOIRE DE NAREK,Le Livre de Prières,trad.I.Kechichian(Paris,1961):31-5.

(9) M.THIERRY,La Cathédrale des Saints-Apôtres de Kars(930-943),(Louvain-Paris, 1978):46-50.

(10) S.DER NERSESSIAN,L'Art arménien,(Paris,1977),:110-22.

(11) Ibid.:123-62.

BERND E. SCHOLZ

DIE PAARWEISE-SYMMETRISCHE DARSTELLUNG DES HL. GEORG UND DES HL. THEODOR STRATELATES ZU PFERDE IN DER KUNST VON BYZANZ UND GEORGIEN VOM 10.—13. JH.

1. Den Abbildungen läßt sich entnehmen, daß es mir vor allem um den Typus der beiden aufeinander zusprengenden Reiter geht, die entweder gemeinsam einen Drachen bzw. eine Schlange erstechen, oder jeder einzeln eine Schlange tötet, oder nur einer von ihnen, während der andere - dies ist in Georgien immer der Hl. Georg - einen Menschen tötet - dies ist in der Regel der Kaiser Diokletian[1]. Während sich dieser Darstellungstypus in Georgien bis zum Ende des 12. Jahrhunderts zu einem merkmalhaltigen Zeichen entwickelt, das in der kirchlichen und weltlichen Kunst einschließlich der Literatur gleichermaßen häufig anzutreffen ist und als *ein* Unterscheidungsmerkmal von den angrenzenden Kulturbereichen (wie z.B. Byzanz und Rußland) gelten kann, verläuft die Entwicklung der beiden Heiligen als Reiterheilige in Byzanz und Rußland (auch in den westlichen Kirchen) für jedes "icon" gesondert, ohne daß es - wie in Georgien - zur Bildung eines "zweieinigen" Typus kommt.

1.1. Umfangreiches Vergleichsmaterial zur Ikonographie der beiden Heiligen ist kürzlich von Weigert, Lucchesi Palli, Myslivec und Braunfels im *LchrIKG* ausgebreitet worden[2], weiterhin von Averincev in *Mify narodov mira*[3].

Für den russischen Bereich haben Lazarev, Alpatov und Onasch das Thema des "Soldatenheiligen" Georg ausführlich behandelt[4].

Für Georgien besitzen wir zahlreiche Belege und Deutungen in G. Čubinašvilis grundlegendem Werk zur georgischen Treibarbeitskunst des Mittelalters, die auch im *LchrIKG* mitberücksichtigt sind. In Weiterführung der Arbeiten Čubinašvilis hat Ėka Privalova an Beispielen der georgischen Wandmalerei das Thema neu aufgegriffen und für die Georgs-Darstellung erschöpfend dargestellt. Hier ist zuerst zu nennen ihre Monographie über die Kirche in Pavnisi (Mitte 12. Jahrhundert), die fast ausschließlich der Erforschung des Georgkults in Georgien im Vergleich zu anderen christlichen Kulturbereichen gewidmet ist[5]. Von Bedeutung sind weiterhin ihre Forschungen zu Timotesubani und der Georgskirche von Kalauban[6]. Ihre Arbeiten bilden auch die notwendige Ergänzung zu N. Ala-

dašvilis Erforschung der Wandmalerei in den Kirchen Ober-Swanetiens (West-Georgien)[7]. Aus diesem Gebiet hat Nicole Thierrys umfangreicher Forschungs- und Reisebericht (1979/1980) neues und ergänzendes Material erbracht[8]. Ein früherer Aufsatz von ihr von 1974 enthält ein bisher unbekanntes und im Zusammenhang mit diesem Thema bislang unbeachtetes Beispiel der paarweise-symmetrischen Darstellung der beiden Heiligen aus einem kappadokischen Höhlenkloster des 11.Jhs.[9].

1.1.1. Im Bereich der Textüberlieferung der Viten der beiden Heiligen muß eine kritische Darstellung, wie sie Krumbacher, Aufhauser und Hengstenberg für die griechisch-byzantinische Literatur geleistet haben[10], für die georgische Literatur noch geschrieben werden[11].

1.2. Die Anwendung semiotischer Modelle bei der Klassifikation von Zeichen in Kunst und Literatur bedarf nach den Arbeiten sowjetischer Semiotiker keiner Rechtfertigung mehr: Jurij Lotmans Aufsätze zum Kulturmodell der altrussischen Kultur vom 11. bis 18. Jahrhundert, S. Averincev zum Kulturmodell des Frühmittelalters, Boris Uspenskij zur Darstellungsperspektive in der altrussischen Ikonenmalerei und Ivanov und Toporov zum slawischen Altertum[12].

2. Die besondere Bedeutung, die die paarweise-symmetrische Darstellung zweier Reiter im transkaukasischen Raum erlangt, hängt eng zusammen mit der Kultur dieses Gebiets in frühgeschichtlicher und frühchristlicher Zeit.

2.1. Im Gebiet Transkaukasiens bestehen seit der Bronzezeit (3./2. Jahrtausend v.Chr.) hochentwickelte Zeichensysteme auf der Grundlage von Gold, Silber, Eisen, Ton etc. (Funde von Trialeti)[13]. Diese Zeichensysteme stehen in unmittelbarem Kommunikationszusammenhang mit anderen ästhetischen Zeichensystemen Kleinasiens (Syrien, Persien, Palästina, Kappadokien, Griechenland, Cypern). Das Prinzip des wechselseitigen Austauschs gilt auch für die abgeschlossenen Hochregionen des Kaukasus (z.B. Ober-Swanetien), deren jeweiliges ökonomisches und kulturelles Niveau auf ein möglichst kontinuierliches Funktionieren dieses Austauschs angewiesen war.

2.1.1. Dieses frühgeschichtliche Interaktionssystem wirkt tief hinein in das frühchristliche Georgien, vor allem über die außerhalb des Landes gelegenen verschiedenen Kulturzentren, in denen Georgier wirksam waren: Antiochien[14], Jerusalem[15], Klöster auf dem Sinai[16] und auf dem Athos usw.

2.1.2. Heidnische Vorstellungen und Bräuche bilden eine Art Zeichensubstrat im sich durchsetzenden Christentum. Dieses Substrat erweist sich im Laufe der Geschichte als variable Struktur, deren semantischer Kern von christlichen Vorstellungen umgedeutet wird. Elena Virsaladze zeigt dies sehr schön am Beispiel des Nebeneinanders von lokalen heidnischen Gottheiten und christlichen Heiligen: "Nicht zufällig standen fast alle Kirchen, die man im Namen Georgs errichtete, auf den Gipfeln von Felsen, Bergen und Hügeln"[17]. Für Joseph Karst entspricht der Drachentöter hl. Georg dem *"Dieu-Cavàlier*, dont le culte était répandu en Asie Mineure: Cappadoce, Pont, Phrygie, jusqu'en Thrace et en Scythie même"[18]. Während Karst den Nachweis durch etymologische Rekonstruktionen antritt, geht der georgische Forscher Kiti Mačabeli von künstlerischen Reiterdarstellungen aus: "Ganz natürlich ist die Verbreitung von Darstellungen des hl. Pferdes in Georgien, wo der hl. Georg triumphans seit den ersten Schritten des Christentums einer der am meisten verehrten Heiligen war. Das von Osten herkommende Bild des lichttragenden Reiters wurde von der christlichen Religion glänzend ausgenutzt. Der Kult des hl. Reiters erhielt nicht zufällig in Georgien eine weite Verbreitung. Das geschah zweifelsohne auf dem Boden, der von den vorausgehenden heidnischen Kulturen vorbereitet war, in denen es eine gewisse Neigung zum Bild des Reiters, des hl. Pferdes gab. Als Beweis hierfür können Gefäße mit Pferdedarstellungen dienen"[19]. In einer Anmerkung zu dieser Stelle verweist Mačabeli auf "die exakte Wechselbeziehung des Bildes des hl. Georg (zu Pferde), der das lichte, das gute Prinzip verkörperte, mit den Füßen seines Pferdes auf einen Drachen tritt, das Symbol des Bösen, mit sasanidischen Reiterdarstellungen, die den Gott des Bösen treten (...)"[20].

Man könnte in Bezug auf die christliche Lehre auch sagen, daß sie zur Umkodierung der heidnischen Gottheiten in die Personen der christlichen Märtyrer, Heiligen, Fürsprecher Christi etc. in der Lage war: Szenen aus der Amiranisage begegnen wir im Außenfresko der Kirche von Laštchor (Laghami)[21] als Teil einer Heiligenlegende wieder; dem Jagdzauber als Gebet für das Gelingen der Jagd u.ä.[22]; dem Totenkult als Bestandteil des Gottesdienstes[23]; der Verkörperung des lokalen swanetischen Gottes *Džgraga* - dem Herrscher über die Tierwelt - in der Person des hl. Georg, der mit hunderten von Synonymen bezeichnet werden kann[24].

2.2. Mit der Durchsetzung des Christentums in Ost- und

Westgeorgien setzt auch eine weite Verbreitung der Reiterheiligen ein, die in engem Zusammenhang mit der Herausbildung einer eigenständigen georgischen Kirchenbaukunst steht.

2.2.1. In Ostgeorgien setzte sich das Christentum griechisch-orthodoxer Prägung, das hier etwa seit dem Jahr 350 als "Staatsreligion"[25] anerkannt ist und aus Antiochien und Jerusalem kam, erst mit der Schaffung eigener kirchlicher Bauformen durch, d.h. nachdem es sich neben der Verbreitung des christlichen Glaubens in Schrift und Wort auch in der Schaffung eigener ästhetischer Systeme als kreativ und produktiv erweist[26].

Eine andere Entwicklung nahm die Christianisierung in Ost-Georgien, an dem eine fremde christliche Macht, Byzanz, ein direktes machtpolitisches Interesse hatte und die Missionierung des Landes am Schwarzen Meer bis weit in den Kaukasus hinein zur besseren Durchsetzung seiner hegemonialen Interessen betrieb[27]. Byzanz setzte hier fort, was von Griechen begonnen worden war[28].

2.2.2. Die Organisation einer autokephalen, griechisch-orthodoxen Kirche in Georgien seit 680 und die gleichzeitige Weiterentwicklung der Kirchenbaukunst schaffen ein nationales Identifikationssystem, das über alle feudale Zersplitterung und hegemonialen Bestrebungen kriegerischer Nachbarn hinweg (Persien, Araber, Byzanz), zur Einigung Georgiens unter Bagrat III. im Jahre 1008 entscheidend beitrug.
So gesehen sind die Kirchen Georgiens und ihr ästhetischer Schmuck auch Symbole nationaler Selbstbehauptung. Das System der Architektur konnotiert auf der pragmatischen Ebene (der Interpretenebene) - Wohlstand, Geschicklichkeit, geistliche und weltliche Macht; auf der syntagmatischen Ebene, d.h. auf der Ebene der Wechselbeziehungen der Bauteile - Funktionalität, Ausgewogenheit, Ornamentik und Typik, Maß und Harmonie; auf der semantischen Ebene, d.h. auf der Ebene der Beziehungen zu anderen kulturellen Codes - die Hinwendung zu universalistischen, übernationalen Wertsystemen[29]. Spätestens von diesem Zeitpunkt an ist es erlaubt, von der unverwechselbaren Typik der georgischen Kirchen und ihrer künstlerischen Ausstattung zu sprechen; sie sind der "Bedeutungsträger"[30] einer ganzen Kultur.

2.2.3. Dementsprechend finden sich die frühesten Belege für die Darstellungen der beiden Heiligen - alleine oder zusammen - auf Altarschranken (Cebelda 7. Jh., Martvili 8./9. Jh.)[31] und als Bauplastik (Saphara 10. Jh.[32], Achtamar 915-921[33], Vale 975-1000[34], Nikorcminda 1010-1014[35]). Während die ästhetischen und theologischen Grundlagen von Byzanz ausgingen[36], waren im Bereich der künstlerischen Realisationen eher eigene lokale georgische (transkaukasische) Traditionen wirksam. Dies wird besonders deutlich an Beispielen aus der Wandmalerei nach dem Jahr 1000: Göreme (1070)[37], Iprari (1096), Lagurka (1112), Nakipari (1130) und Macchvarišì (1180)[38], Yusuf koç kilisesi (Mitte 11. Jh.)[39], Pavnisi (12. Jh.)[40].

Die in die Hunderte gehenden Beispiele für Darstellungen des hl. Georg auf Ikonen, Amuletten, Medaillons usw. und die bedeutend weniger häufigen des hl. Theodor Stratelates seien hier als Beispiel für die massenhafte Verbreitung eines ikonographischen Zeichens aus dem Bereich der "Repräsentativkunst" Architektur angeführt[41]. Paarweise-symmetrische Darstellungen der beiden Heiligen sind hier nicht anzutreffen, wenn man von einer Zitation des Typus auf einer Georgsikone aus Ubisi (14. Jh.) absieht, deren oberen Rand drei Reiterszenen schmücken, von denen die zweite Szene von links den hl. Georg zusammen mit dem hl. Theodor Stratelates (möglicherweise auch hl. Demetrius) zeigt[42].

Dieses letzte Beispiel kann auch dafür stehen, daß die "Laufzeit" des untersuchten Typus sich vom 7. bis Mitte des 13. Jhs. erstreckt, um schließlich endgültig von Georgsdarstellungen abgelöst zu werden, wie dies in Rußland bereits im 11. Jh. der Fall ist[43].

3. Fragt man nach dem Typ einer Kultur, dem Typus eines Zeichens, das in ständig neuer Variation das gleiche Schema unter Verwendung verschiedenster künstlerischer Techniken und Materialien realisiert, so liegt es nahe, zu Jurij Lotmans Klassifikation der mittelalterlichen Kultur zu greifen, der in einem solchen Fall vom "semantischen" ("symbolischen") Typ spricht[44]. "Die Welt wird als Wort vorgestellt und der Schöpfungsakt als Schaffung eines Zeichens. Deshalb stellt der vorliegende kulturelle Kode im Idealfall nicht die Frage nach der Syntax der Zeichen: Verschiedene Zeichen sind nur unterschiedliche Gestalten *einer* Bedeutung, ihre Synonyme (oder Antonyme). Veränderungen in der Bedeutung sind nur Stufen, durch die man tiefer in die Bedeutung eindringt, nicht neue Bedeutungen, sondern Bedeutungsstufen in ihrer Annäherung an das Abso-

lute"[45]. Lotman führt das anschauliche Bild des böhmischen Theologen Tomáž ze Štítného an, der die einzelnen Teile des Abendmahles, die alle zusammen den Leib des Herrn darstellen, mit den einzelnen Teilen eines zersprungenen Spiegels vergleicht, von denen sich in jedem das *ganze* Gesicht widerspiegelt. "Die Ausdrucksebene wird zersplittert, nicht aber die Inhaltsebene, die ungeteilt bleibt. Deshalb ist aus der Sicht des Inhalts der Teil dem Ganzen gleichbedeutend. In der Einheit von Inhalt und Ausdruck ist der Teil *nicht Bestandteil* des Ganzen, sondern repräsentiert es. Aber da das Ganze in diesem System Zeichen ist, ist der Teil ein Stück des Ganzen, und sein Zeichen ein Zeichen des Zeichens"[46]. Die Anordnung der Zeichen erfolgt hierarchisch, die Wichtigkeit eines Zeichens ergibt sich aus seiner Position innerhalb des gegebenen hierarchischen Systems.

3.1. Der Mythos vom Helden, der einen Drachen oder eine Schlange - Personifikationen der Kräfte des Bösen - unter Einsatz des eigenen Lebens nach langem, schweren Kampf, der offen geführt wird, überwindet, gehört zu den Archetypen der Menschheit[47]. Die drachen- oder schlangentötenden Heiligen (Georg, Theodor, Demetrius) sind Zeichen, Sinnbild der Überlegenheit des Guten über die Kräfte des Bösen, errungen durch Standhaftigkeit im Kampf für die gerechte Sache des christlichen Glaubens. Im weltlichen Bereich repräsentieren sie Sieg und gerechte Herrschaft im Namen Jesu Christi über Willkür und Barbarei. Gemäß dieser hohen Allgemeinbedeutung befinden sich die Darstellungen der Heiligen Georg und Theodor - einzeln oder paarweise-symmetrisch - im Ausschmückungssystem der byzantinischen und georgischen Kirchen (innen wie außen) an gut sichtbaren Positionen[48]. Die besondere Bedeutung der Heiligen wird weiterhin unterstrichen durch die Kostbarkeit ihrer Gewänder (Rüstung, Waffen) und des Schmucks ihrer Pferde.

4. Die weltliche und kirchliche Ästhetik des 10. bis 13. Jhs. wird in Byzanz wie in Georgien weitgehend von der Philosophie des Pseudo-Dionysius Areopagita[49] und seiner dem Neoplatonismus anhängenden Nachfolger (Johannes Damascenus[50], Theodor Studites) bestimmt . So findet sich die vom Areopagiten entwickelte Farbsymbolik für Pferde bei den paarweise-symmetrischen Darstellungen des hl. Georg und hl. Theodor wieder. "La figure des chevaux signifie l'obéissance et la docilité. S'ils sont blancs, cette limpidité aussi proche que possible de la lumière

divine; s'ils sont bai, le caractère mystérieux; s'ils sont isabelle, le pouvoir du feu et l'efficacité (...)"[51]. Der hl. Georg reitet immer ein weißes Pferd[52], der hl. Theodor Stratelates immer ein dunkelfarbiges - braunes, rotes.

In dieser Philosophie gilt, daß der weltliche wie sakrale Bildtypus gleichermaßen die reale Welt nicht "abbildet", sondern sie mit bestimmten Zeichen und Symbolen belegt. "Das Universum ist eine Theophanie: Gott, der sich offenbart durch Zeichen, die die Dinge sind, und der durch sie zum Heil führt. Die ganze mittelalterliche Symbolik beruht auf dieser Auffassung"[53].

4.1. Bei der Darstellung zweier (oder mehrerer) gleichbedeutender Heiliger bzw. Helden wird der Künstler oder Dichter des frühen Mittelalters sie einmal auf derselben Ebene lokalisieren und zum anderen in identischer (symmetrischer) Weise ausstatten. Das künstlerische Verfahren strebt hierbei nach Herstellung "heraldischer Symmetrie", oder semiotisch ausgedrückt - nach "Binarität"[54].

Die literarische Idealform dieses Typus hat der georgische Dichter Šota Rustaveli in seinem Versepos *Der Mann im Pantherfell* verwirklicht. Ich halte es daher für erlaubt - wenn auch noch in Form einer Hypothese -, den beiden Reiterheiligen hl. Georg und hl. Theodor Stratelates im Bereich der sakralen Kunst die beiden Reiterhelden Awtandil und Pridon im Bereich der weltlichen Kunst als die analoge Variante eines einzigen Bildtypus gegenüberzustellen und in dem neuen, universalen, humanistischen Weltbild Šota Rustavelis aufgehoben zu sehen[55]. Sinnfällig ist die Analogie beispielsweise bei der Ausstattung der Helden und der Farbsymbolik der Pferde:

"Wie eine hohe schlanke Lilie kam Awtandil in des Morgens Frühe, in Purpur gekleidet, das Antlitz kristallen klar wie Rubin. Ein golddurchwirkter Schleier umschlang sein Haupt, und ein prächtiges Schwert zierte ihn. Er nahte auf einem *weißen Araberpferd* und lud seinen König zum Ausritt"[56].

Das Zeichenrepertoire, mit dem der Dichter Awtandils Gegenspieler, den Mann im Pantherfell, ausstattet, ist nicht weniger kostbar und bedeutungsvoll:

"Und da erblickten sie einen fremden Ritter, der weinend am Ufer des Flusses saß, ein *schwarzes* Pferd am Zügel. Er glich einem Löwen, einem Helden. Die Rüstung, Zaum und Sattel waren reich mit Perlen verziert"[57].

Das Heldenpaar erweist sich allen Gefahren gegenüber als

siegreich, so daß die Helden am Ende des Epos gleichsam identisch und als Zeichen gerechter Herrschaft ununterscheidbar, austauschbar geworden sind.

"Sie mehrten ihre Königreiche, sie reiften zu großen Herrschern heran und wurden glücklich und mächtig. Sie ließen ihre Gnade wie Schnee auf alle gleich herniederscheinen. Sie machten die Witwen und Waisen reich, und die Armen mußten nicht mehr betteln gehen. *Sie waren der Schrecken der Übeltäter*, und die Lämmer mußten nicht mehr an Lämmern saugen. In ihren Königreichen weideten Ziege und Wolf friedlich vereint"[58].

ANMERKUNGEN

* Der Beitrag stellt die Weiterführung eines Gedankens dar, den ich auf dem III. Internationalen Symposium zur Georgischen Kunst in Bari und Lecce (Oktober 1980) unter dem Thema *"Zu einigen semiotischen Aspekten der georgischen Kirchen in Ober-Swanetien"* vorgetragen habe. Er ist Vachtang Beridze und Rusudan Kenia (Tbilisi) gewidmet.

1 Das *Lexikon der christlichen Ikonographie (LchrIKG).* (Hg.) W. Braunfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, Bd. 8, Sp. 445, spricht von der "antithetischen Komposition des hl. Georg und Th. Stratelates, zu Pferd eine Schlange bekämpfend". In der russischen und georgischen Literatur ist der neutralere Ausdruck "parnoe simmetričeskoe izobraženie" üblich, dem ich den Vorzug gebe, da sich die Semantik der Darstellung aus der Dichotomie *eines* Zeichens ableitet und nicht aus der Opposition zweier semantisch verschiedener Zeichen. Während sich die kunstwissenschaftlichen Untersuchungen meistens auf Klassifikationen der "icons" im Bereich der Ausdrucksebene beschränken, zielt die semiotische Untersuchung auf die Inhaltsebene.

2 *LchrIKG.* 1974, Bd. 6, Sp. 365-390 "Georg"; 1976, Bd. 8, Sp. 445-446 "Theodor Stratelates", Sp. 447-451 "Theodor Tiro"; Sp. 381f. "Soldaten, Heilige". Sekundärliteratur, die hier angegeben ist, wird im folgenden nicht mehr einzeln nachgewiesen.

3 Vgl. *Mify narodov mira.* Moskva 1980, Bd. 1, Sp. 273-275 "Georgij Pobedonosec"; Sp. 304 "Giorgi" (zur georgischen Variante des hl. Georg).

4 Vgl. *LchrIKG.* Bd. 6; K. Onasch: *Ikonen.* Gütersloh 1961.

5 Vgl. È.L. Privalova: *Pavnisi.* Tbilisi 1977 (Ms. 1964 abgeschlossen), S. 62-114, zum Vitenzyklus des hl. Georg in der georgischen Kunst.

6 Vgl. È.L. Privalova: *Rospis' Timotesubani.* Tbilisi 1980, besonders S. 98ff. dies.: *"Rospis' cerkvi Georgija Kalaubanskogo bliz Mccheta".* In: *Ars Georgica.* Serija A, 1979, Bd. 8, S. 137-158, hier vor allem S. 140f. zur "Paarweise-symmetrischen Darstellung" der Heiligen Georg und Th. Stratelates.

7 Vgl. N. Aladašvili u.a.: *Rospisi chudožnika Tevdore v Verchnej Svanetij.* Tbilisi 1966.

8 Vgl. N. Thierry: *"Notes d'un voyage archéologique en Haute Svanétie (Géorgie occidentale)".* In: *Bedi kartlisa - Revue de kartvélologie* 1979, Bd. 37, S. 137-179; 1980, Bd. 38, S. 51-95, hier vor allem S.57, 60, 82, 86f., 90, 93.

9 N. Thierry: *"Yusuf koç kilisesi, église rupestre de Cappadoce"* (1974). In: *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe s.* London 1977, hier S. 198f. (Abb. 79).

10 Vgl. *LchrIKG*, Bd. 6.

11 Vgl. È. Privalova: *Pavnisi...*, S. 69, wo eine Vielzahl noch unbearbeiteter georgischer Hss. zur Georgslegende angeführt wird.

12 Vgl. Jurij Lotman: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur.* (Hg.) K. Eimermacher, Kronberg 1974.
S.S. Averincev: *"Simvolika rannego srednevekov'ja. (K postanovke voprosa)".* In: *Semiotika i chudožestvennoe tvorčestvo.* Moskva 1977, S. 308-337.
B. Uspensky (Uspenskij): *The semiotics of the Russian icon.* Lisse 1976 (russisch 1971).
V.V. Ivanov u. V.N. Toporov: *Issledovanija v oblasti slavjanskich drevnostej. Leksičeskie i frazeologičeskie voprosy rekonstrukcii tekstov.* Moskva 1974, S. 200-211 zum hl. Georg und seinen Vorläufern in slawischer Frühzeit.

13 Vgl. Claude F.A. Schaeffer: *Stratigraphie comparée et chronologie de l'Asie occidentale (IIIe et IIe millénaires). Syrie, Palestine, Asie Mineure, Chypre, Perse et Caucase.* London 1948.

14 Vgl. W.Z. Djobadze: *Materials for the study of Georgian monasteries in the western environs of Antioch on the Orontes.* London 1976 (CSCO, vol. 372, subsidia tomus 48).

15 Vgl. V.I. Čačanidze: *Petr Iver i archeologičeskie raskopki gruzinskogo monastyrja v Ierusalime.* Tbilisi 1977.

16 Vgl. K. Weitzmann: *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The icons.* Volume I: *From the sixth to the tenth century.* Princeton, New Yersey 1976, S. 18-21 "St. George killing a human being (Diokletian)", Abb. XXIX, XCVII-XCVIII, Georg und Theodor Str. zu Pferde. Weitzmann nimmt hier georgischen Einfluß auf dem Sinai an. Abbildung auch in: ders.: *Die Ikone. 6.-14. Jh.* München 1978, S. 57.

17 E.B. Virsaladze: *Gruzinskij ochotničij mif i poėzija.* Moskva 1976, S. 144.

18 J. Karst: *Mythologie arméno-caucasienne et hétito-asianique.* Strasbourg-Zurich 1948, S. 129.

19 K. Mačabeli: *Pozdneantičnaja torevtika Gruzii (po materialam torevtiki pervych vekov našej ėry).* Tbilisi 1976, S. 85 (deutsch von B.E. Scholz).

20 Ibidem.

21 Vgl. P.S. Uvarova: *"Poezdka v Pšaviju, Chevsuretiju i Svanetiju".* In: *MAK*, 1904, vyp. X, S. 64, Bild 7.

22 Vgl. E. Virsaladze: *A.a.O.*, S. 137-151.

23 Vgl. G. Kretschmer u. K. Onasch: *"Geschichte des christlichen Gottesdienstes".* In: *RGG* (3. Aufl.) 1958, Bd. 2, Sp. 1763-1770.

24 Vgl. E. Virsaladze: *A.a.O.*, S. 137-151.

25 Vgl. J. Aßfalg: *"Georgien".* In: *RGG*, a.a.O., Sp. 1397-1400.

26 Vgl. V.V. Beridze: *Dzveli k'art'uli churot'modzγreba.* Tbilisi 1974.
G. Čubinašvili: *Die kleine Kirche des hl. Kreuzes von Mzchetha.* Tiflis 1921, S. 46f. (Untersuchungen zur Geschichte der georgischen Baukunst, Bd. I, H. 1).

27 Vgl. K. Kekelidze: *"Die Bekehrung Georgiens zum Christentum".* In: *Morgenland* 1928, H. 18, S. 157.

28 Vgl. *Istorija Vizantii v trech tomach.* Moskva 1967, Bd. I, S. 334.
C. Toumanoff: *"Introduction to Christian Caucasian history. The formative centuries (IVth-VIIIth)".* In: *Traditio* 1954, H. 15, S.1-106.

29 Vgl. Hans Sedlmayr: *"Östliche Romanik. Das Problem der Antizipationen in der Baukunst Transkaukasiens".* In: *Fs. K. Oettinger zum 60. Geburtstag.* Erlangen 1967, S. 53-70 (Erlanger Forschungen. Reihe A.)

31 Zu *Cebelda* vgl. R. Šmerling: *Malye formy v architekture srednevekovoj Gruzii.* Tbilisi 1962, Anhang Abb. 1.
Zu *Martvili* vgl. N. Aladašvili: *Monumental'naja skul'ptura Gruzii. Figurnye rel'efy V-XI vekov.* Moskva 1977, S. 54. *Martvili* vergleichbar ist das bei V.N. Lazarev: *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija.* Moskva 1970, S. 83 abgebildete Schiefernrelief aus dem 11. Jh. aus Kiev.

30 Vgl. G. Bandmann: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger.* Berlin 1951.

32 Abbildung im Vorraum der Ausstellung *Schatzkammer Georgien. Mittel-*

alterliche Kunst aus dem Staatlichen Kunstmuseum Tbilisi. Künstlerhaus Wien 18. September bis 15. November 1981. (Hgg.) W. Seibt und T. Sanikidze, Wien 198I. Fassadenrelief an der Westseite: Reiter, der eine Schlange ersticht (ohne Beischrift).

33 Vgl. B. Brentjes u.a.: *Kunst des Mittelalters in Armenien.* Berlin 1981., Abb. 91.
S. der Nersessian: *Aght'amar. Church of the Holy Cross. Cambridge, Mass.*, 1965, S. 19: "Three cavalier saints, identified as St. Theodore, St. Sergis (Sergius) and S. George are represented on the right face of the exedra (...)".
J. Strzygowski: *Die Baukunst der Armenier in Europa.* Wien 1918, Bd.2, S. 631f.

34 Vgl. R. Mepisaschwili, W. Zinzadze: *Die Kunst des alten Georgien.* Leipzig-Zürich-Freiburg i.Br. 1972, S. 255.

35 Vgl. N. Aladašvili: *Monumental'naja...*, S. 147-159; S. 170 zu Georg-Theodor.- Interessant die Deutung von M. Wenzel: *Some notes on the iconography of St. Helen".* In: *Actes du 12e Congrès International d'Etudes Byzantines.* Beograd 1964, Bd. 3, S. 415-42I (mit Abb.)

36 Vgl. zur byzantinischen Ästhetik V.V. Byčkov: *Vizantijskaja èstetika. Teoretičeskie problemy.* Moskva 1977 (mit vielen Literaturhinweisen).

37 Vgl. M. Restle: *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien.* Recklinghausen 1967, Bd. 2, S. I29f.

38 Vgl. N. Aladašvili u.a.: *Rospisi...*; N. Thierry: *"Notes..."* mit Berücksichtigung der neueren georgischen Arbeiten zu einzelnen Kirchen.

39 Vgl. N. Thierry: *"Yusuf koç kilisesi..."*, S. I98f.

40 Ė. Privalova: *Pavnisi.* Tbilisi 1977.

41 Ich gehe davon aus, daß bei einer Ordnung der "icons" nach dem Grad ihrer Repräsentativität die Beispiele aus der Baukunst an erster Stelle zu stehen hätten.

42 Vgl. *Schatzkammer Georgien...*, S. 123, No 44, Abb. 35.

43 Vgl. K. Onasch, Lazarev, Alpatov (*LchrIKG*).

44 Jurij Lotman: *"Das Problem des Zeichens und des Zeichensystems und die Typologie der russischen Kultur des 11. bis 18. Jahrhunderts".* In: *A.a.O.*, S. 378-411 (russ. 1970).
V.V. Byčkov: *"Das Problem des Bildes in der byzantinischen Ästhetik".* In: *Wissenschaftliche Zs. d. Universität Halle* 1975, Bd. 24, H.2, S. 75-84 (russ. 1972), spricht vom "multisemantischen Bild als Grundelement im System ostkirchlicher Kunst" (S. 79).

45 Jurij Lotman: *A.a.O.*, S. 380f.

46 Ibidem, S. 384f.

47 Angesichts der Vielzahl von Beispielen aus sehr unterschiedlichen Kulturkreisen, die von der Mythenforschung zusammengetragen wurden, scheint mir der Begriff "Archetyp" gerechtfertigt, auch wenn ich nicht unbedingt ein Anhänger C.G. Jungs bin.

48 Vgl. E. Giordani: *"Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms".* In: *Jb. d. Österr. Byz. Gesellschaft* 1951, Bd. 1, S. 104-134, hier 133f.

49 Vgl. V.V. Byčkov: *Corpus Areopagiticum als eine der philosophisch-ästhetischen Quellen ostchristlicher Kunst.* Tbilisi 1977 (II. Int. Symposium Georgische Kunst in Tbilisi 1977).

50 Die Dialektik des Johannes Damascenus lag im 11. Jh. auch in georgischer Übersetzung vor. Vgl. Ioane Damask'eli: *Dialek't'ik'a.* (Hg.) M. Rap'ava, Tbilisi I976. - Weitere Angaben bei: P.M. Tarchnišvili u. J. Aßfalg: *Geschichte der kirchlichen georgischen Literatur.* Rom 1955 (Studi i testi, Bd. 185), s.v. Eprem Mcire und Arsenij Ikalteo.

51 *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Areopagite.* (Hg.) M. de Gaudillac, Paris 1943, S. 242.

52 Vgl. K. Onasch: *A.a.O.*, S. 357, Abb. 25, der m.W. das einzige Beispiel für den hl. Georg auf einem "Rappen" bringt, jedoch ohne Deutung der ungewöhnlichen Farbgebung

53 U. Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte.* Frankfurt a.M. 1977 (ital. 1973), S. 111 (edition suhrkamp 895).

54 Vgl. Anm. 1. Während man also auf der Ausdrucksebene von der "binären Opposition" der beiden Reiter sprechen kann, haben wir es auf der Inhaltsebene mit "Zweieinigkeit" (Russ."dvoedinstvo") zu tun.

55 Zum vielschichtigen Hintergrund des um das Jahr 1180 entstandenen Werks vgl. Š.I. Nucubidze: *Tvorčestvo Rustaveli.* Tbilisi 1958 (russ.).

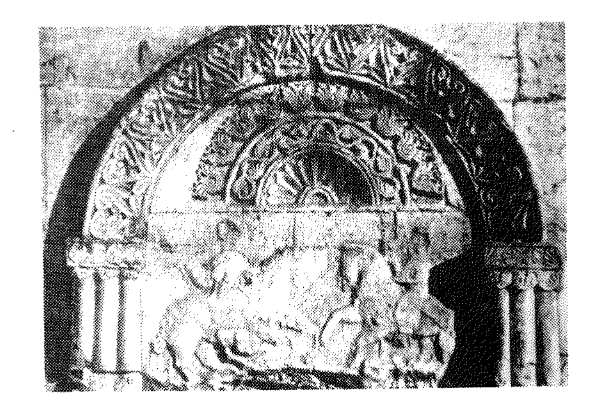
56 Ich zitiere nach der Prosaübersetzung von Ruth Neukomm und Kita Tschchenkeli: Šota Rustaveli: *Der Mann im Pantherfell.* Zürich 1974 (Manesse Bibliothek der Weltliteratur) S. 17 (kursiv B.E. Scholz).

57 Ibidem, S. 21 (kursiv B.E. Scholz).

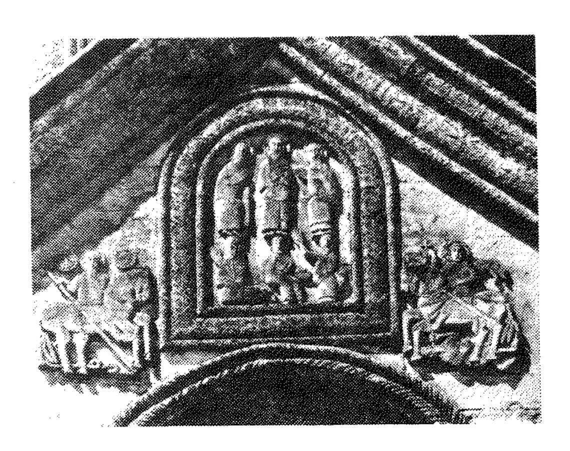
58 Ibidem, S. 449 (kursiv B.E. Scholz).

NACHWEIS DER ABBILDUNGEN

Abb. I und II: N. Aladašvili: *Monumental'naja skul'ptura... (Anm.31)*, S. 95 (*Vale*, Hl. Georg u. Hl. Theodor, Westfassade); S. I47 (*Nikorcminda*, Ostfassade).



1



II

ANGELO LIPINSKY

NEUE GOLDSCHMIEDETECHNIKEN IN DER ZEIT DER PALAIOLOGOI VON KONSTANTINOPEL

Seit dem Beginn der Metallzeit hat jede der groszen Kulturperioden bei der Verarbeitung der Edelmetalle für religiöse und profane Zwecke immer wieder Neuerungen erfunden und somit den Schatz künstlerischen Gestaltens und technischer Verfeinerungsmöglichkeiten zu bereichern gewuszt. Es ist kein reiner Zufall, dasz diese Bereicherungen des Wissens im Nahen Osten, in der Welt des östlichen Mittelmeers und des Balkans in weiterem Sinne - die minoisch-mykänische Hochkultur Allen voran - erfolgen konnte : verfügten doch all diese Zivilisationen über reiche Vorkommen an Berg- und Seifen-Gold; das Pharaonen-Reich im Niltal und sein Hinterland, das Goldland Nubien nicht zu vergessen (1) .

Dieses stete Anwachsen des Reichtums technischer Fortschritte und immer sich erneuernden Kunstwollens vermögen Kulturkatastrophen wohl zu unterbrechen, nicht aber zum völligen Untergang zu führen - die Naturkatastrophen ausgenommen, wie die katastrophale Explosion des Vulkans auf Thera die ägeisch-kretische Kultur vernichtete .

Eroberungen können ihrerseits für eine Zeit lang eine Unterbrechung verursachen, aber nach Wiederherstellung normaler Zustände können die niedergetretenen Kräfte sich wieder regenerieren und sogar neue, unerwartete Kunstblüten zur Entfaltung bringen . Denn auch die Kunstgeschichte weisz jene " Corsi e ricorsi della Storia " zu verzeichnen, wie Giovanni Battista Vico sie zur Zeit des Illuminismus in Neapel zu formulieren wagte : bedeuten doch diese Folgen von Ebben und Fluten die von der Kunstgeschichte postulierten "Renaissancen" : die Rückbesinnung auf ein nur zu oft vernachlässigtes Kulturerbe, zugleich aber auch den Drang, dieses nicht nur neu zu beleben, sondern im gleichen Moment diesem auch neue Aussagemöglichkeiten zu verleihen und so der jeweiligen Gegenwart anzupassen (2) .

Dieses komplizierte Phänomen manifestiert sich pünktlich am Bosphoros unter der Herrschaft der Palaiologoi im Zuge der nationalen Erneuerung nach der ersten Kulturkatastrophe des IV. Kreuzzugs, als die skrupellose Realpolitik der Groszkaufmannschaft die Regierung der "Serenissima Reppublica di Venezia" in die Verhandlungen zum Transport der Kreuzritter ins Heilige Land die Klausel einzuschmuggeln zwang, dasz die Ritter erst einmal die Handelskonkurrenz Konstantinopels mittels Eroberung und erbarmungsloser Ausplünderung niederstrecken sollten, was dann 1203/4 gewissenhaft durchgeführt wurde . Darüber hinaus wurde auch das vom Westen her leicht lenkbare "Lateinische Reich" errichtet .

Es ist recht bezeichnend für die wirtschaftliche Situation der "Zweiten Roma" am Bosphoros, dasz unter der Herr-

schaft der Grafen von Flandern und der de Courtenay, also in der Zeitspanne von 1204 bis 1261, bisher keinerlei kennzeichnende Werke einer byzantinisch-französischen Goldschmiedeschule nachgewiesen werden konnten . Es war die von den Venezianern erhoffte Wirtschaftskrise : Stadt und Land ausgeraubt und dazu ein schwer lastender Mangel an Edelmetallen und Edelsteinen; dazu sicher auch die Flucht der Meister aus den höfischen Kunstwerkstätten nach Nikaia, möglicherweise auch bis ins ferne Trapezunt . Von Nikaia ging dann auch die nationale Restaurationsbewegung aus, um dem Lateinischen Reiche ein unrühmliches Ende zu bereiten : Michael VIII. Palaiologos vollzog 1261 die Wiedervereinigung von Konstantinopel mit Nikaia, wenn auch ihm und seinen Nachfolgern der Blick in die Zukunft nur Grauen hervorzurufen vermochte : das unaufhaltsame Vordringen der Osmanischen Türken .

Trotzdem sollte die byzantinische Kunst, jene der Goldschmiede inbegriffen, eine neue "Renaissance" erleben : knappe zwei Jahrhunderte ergreifender Schaffensfreude auf allen Geistes- und Kunst-Gebieten, bis zum grauenvollen endgültigen Untergang durch die Eroberung Konstanopels im Jahre 1453 (3).

Zu dieser hypothetischen byzantinisch-französischen Goldschmiedekunst musz allerdings ein Ausnahmefall kurz erwähnt werden, dessen Problematik, wenigstens meines Wissens, bisher nicht in ihrer ganzen Dimension erfaszt bzw. geklärt worden ist . Dies um so mehr als eine Stifterinschrift eine ganz präzise Datierung ermöglicht : auf dem Heiligen Berg Athos, im Kloster Vatopedi, wird als eine der grözsten Kostbarkeiten ein Kelch gezeigt, den der Despot von Mistra, Manuel Kantakouzenos (1349 - 1380) gestiftet hatte (4) .

Eine teilvergoldete Silberfassung hält die Cuppa, eine spätantike Chalcedon-Schale, von einigen Autoren als Jaspis bezeichnet . Den Fusz bildet eine stumpfe, achtkantige Pyramide mit leicht eingebogenen Seiten, auf deren weiten Flächen acht fein ziselierte Medaillons Bewegung bringen . Ein nach oben sich verjüngendes Prisma wird von einem ebenfalls achteckigen Nodus unterbrochen . Zwei leicht ausschwingende drachengestaltige Handgriffe halten den metallenen Perlrand, welcher das Edelsteingefäsz scharf umklammert . Die anliegenden Flügel der Ungeheuer und ihr Hals zeigen Federn in feinster Grabstichelarbeit (5) .

Bestimmten die Proportionen der Schale den gesamten Aufbau des Kelches, so ist dieser klar gestaltet und ausgeglichen : also das Werk eines hochbefähigten Meisters, wobei sofort die Frage nach dem Ort seiner Werkstatt sich einstellt .

In Mistra selber das Bestehen einer qualifizierten Werkstatt anzunehmen ., ist durchaus logisch; aber das Thema Peloponnesos, letzter Rest des Byzantinischen Reiches, besasz keinerlei Bodenschätze und war auch sonst ein eher ärmliches Gebiet, welches die türkischen Eroberer völlig zugrunde richteten - so geschehen im Jahre 1460 .

Eine byzantinisch-französische Goldschmiedewerkstatt in Konstantinopel selber könnte um so mehr als gesichert angenommen werden, wenn man auch genealogische Zusammenhänge

berücksichtigt : aus derselben Dynastie der Kantakouzenoi regierte Kaiser Johannes VI Kantakouzenos (1341 - 1355), infolge typisch byzantinischer Hofintrigen zum Gegenkaiser des rechtmäszigen Johannes V Palaiologos (1341 - 1376) ausgerufen . Man ist so zwangsläufig in die Lage versetzt, dieses kostbare Kunstwerk als ein Erbe des Lateinischen Reiches zu betrachten, womit Einzelheiten wie der achtmal geschwungene Fusz und die Gestaltung der Drachen als eine "fränkische Contaminatio" erscheinen . Der Henkelkelch als solcher erscheint für das XIV. Jahrh. als ein seltsamer Anachronismus; ein sicherer Hinweis auf einen profanen Gebrauch, eher als jenen als eucharistisches Gefäsz . Um alle Zweifel über die Heimatwerkstatt vorzutragen : es scheint mir nicht einmal die Hypothese einer Herstellung aus dem Königreich Neapel ausschlieszbar, wo die Goldschmiedekunst zu ungeahnter Blüte aufsteigen sollte, nachdem König Robert der Weise (1309 - 1343) seine beiden jüngeren Brüder Philipp II und Johannes Ehebündnisse mit den Töchtern des Despoten von Epirus eingehen liesz . Groszzügig erhielten beide eine kostbare Mitgift : die eigens errichteten Grafschaften von Achaia und Morea .

Diese Probleme müssen wohl für immer ungelöst bleiben, nachdem, abgesehen von den Klöstern auf dem Heiligen Berge Athos und jenem des Heiligen Johannes Theologos auf Patmos, nirgends in Griechenland Kirchenschätze sich ansammeln konnten . Das Vordringen der Osmanen-Türken bedeutete die stetige ungehemmte Ausplünderung aller christlichen Institutionen zusammen mit fortschreitender Verarmung der Stadt- und Landbevölkerung . Auch in anderen Athos-Klöstern sind Werke westlicher Kunst, besonders aus Italien, bekannt . -

*

Unter der Herrschaft der Palaiologoi haben Kleinkunst und Kunstgewerbe eine letzte Hochblüte erreicht, welche den wissenden Beschauer immer wieder ergreift - besonders wenn er versucht, in unhistorischer Sicht, sich eine Vorstellung von eventuellen Weiterentwicklungsmöglichkeiten zu machen .

Auf dem Gebiet der Kleinkunst sind es die oft bezaubernden Ikonen in Mikro-Mosaik - dem Kunstgewerbe fiel die Aufgabe zu, diesen und den gemalten Ikonen kostbarste Umrahmungen in Edelmetallen zu schaffen : die von Figuren freien Flächen und die Umrahmungen wurden mit Edelmetallplatten bedeckt und somit auch ein ganz neuer Ikonen-Typus geschaffen . Jedenfalls ist es bezeichnend für diese letzte grosze Kunstblüte am Bosphoros, dasz sie es nicht verstand, bedeutsame Gruben- oder Zellen-Schmelzarbeiten hervorzubringen . Wohl die bedeutendste kritische Arbeit auf diesem Gebiet verdanken wir der unermüdlichen Akribie des Franzosen André Grabar (6) .

Dieses neue tiefe Bedürfnis einer verinnerlichten und damit um so intensiveren Verbundenheit mit den dargestellten heiligen Personen führte bei den Ikonen-Malern wiederum zu einer unerwarteten Wandlung . Mit einiger Berechtigung stellten diese sich die Frage : welchen Sinn hat es, die heiligen Gestalten mit ihrer Gewandung und ihrer Umgebung darzustellen, wenn nachträglich diese, Antlitz, Hände und Füsze ausgenommen,

mit Metallblechen für immer zugedeckt werden ? Die Antwort ist von lapalissianischer Simplizität : man malte nur noch die sichtbaren Körperteile und beliesz die übrige Malfläche in der Farbe der Grundierung . Nur einige dünn gepinselte Konturlinien wurden festgelegt, um die anatomisch richtige Stellung der Hände in Bezug auf das Antlitz festzulegen .

Das auffälligste Beispiel hierfür ist das berühmte Triptychon von Khakhuli in Georgien . Das Mittelbild, eine mit erhobenen Händen betende Gottesmutter, wurde seines kostbaren Belages beraubt, so dasz nur Antlitz und Hände gemalt erscheinen (7) .

Diese eigenartige Lösung sollte später in der Ikonenmalerei der verschiedenen russischen Schulen fortleben und anscheinend noch im ersten Jahrzehnt des XX. Jahrh. weiterdauern . Freilich sind die Metallbeläge dieser neueren Ikonen im besten Falle aus vergoldetem Silber, die billigeren auch aus auf Hochglanz poliertem Silber, Messing oder auch vergoldetem Kupfer (8) .

*

Inmitten dieses intensiven Schaffens der Goldschmiede in Konstantinopel vermochten es unbekannt gebliebene Meister, völlig neue Dekorationstechniken zu erfinden und hochzuentwickeln, die in kürzester Zeit verschiedene Verfeinerungen ~~zu erreichen~~ erfuhren, welche auch auszerhalb der Ikonendekoration Anwendung finden sollten . So die "Staurothek des Bessarion" in Venedig und die "Schapka Monomacha" im Oruzejnaya Palata oder "Rüstkammer" im Kreml zu Moskau und der sogenannte "Helena-Reliquienkasten" im Domschatz zu Trier .

Die genaue Formulierung dieser einen Dekorationstechnik wäre, meines Erachtens, die Bezeichnung "Leer-Zellen-Dekor" . Mit anderen Worten : der Meister bildete aus dicken, hochgestellten breiten Goldblechstreifen geometrische Ornamente als wollte er die sich ergebenden "Zellen" mit Schmelzen füllen, begnügte sich aber mit dem erreichten Hell-Dunkel-Kontrast, umso mehr als er darüber hinaus die Dicke bis zu dünnen Wirbeln aushämmern konnte; alle eingeebneten Kanten wurden auf Hochglanz poliert .

Während es André Grabar in seinem Buch mehr um einen Werkkatalog geht, hat Colette Dufour-Bozzo diesen "Leer-Zellen-Dekor" auf der ungewöhnlich interessanten Christos-Ikone in der Kirche San Bartolomeo degli Armeni zu Genua eingehend untersuchen können, leider ohne den verdienten Nachklang ihrer Arbeiten feststellen zu können - so wie auch diese Ikone - in Genua als "Volto Santo" oder "Hagion Mandilion" verehrt - in Kunsthistoriker-Kreisen so gut wie unbekannt ist (9) . Einmal mehr die Folge der äuszerst lückenhaften Inventarisierung seitens der verantwortlichen Behörde, deren Veröffentlichungen seit dem Ausbruch des letzten Krieges nicht weiter fortgesetzt wurden (10) .

Das "Hagion Mandilion" trägt seinen Namen einer frommen, seit Alters her überlieferten Legende folgend : König Abgar von Edessa, König der Osroene, im Westen Mesopotamiens, hatte von der Lehre und den Wundern Christi Nachricht erhalten . Als

geistig hochstehender Hellene beauftragte er einen kunstgewandten Botschafter, sich nach Palästina zu begeben, dem Gefolge Christi sich anzuschlieszen, sein Bildnis zu malen und es nach Edessa zu bringen . Alle Anstrengungen des Gesandten versagten vor dieser Aufgabe, denn immer wieder veränderte sich, in seinen Augen, das Aussehen des Menschensohnes . Nach vielen fehlgeschlagenen Versuchen hatte der Heiland Mitleid für ihn : er liesz sich ein Handtuch reichen, drückte es auf sein Gesicht und übergab es dem Sendboten Abgars : es war zum "Hagion Mandilion" mit dem Bildnis Christi geworden . Seither soll es die seltsamsten Schicksale erlebt haben, dessen wesentlichste Episoden in zehn Szenen auf teil-emaillierten, getriebenen Flachreliefs in den "Leer-Zellen-Dekor" des Rahmens eingefügt erscheinen (11) .

Kaiser Johannes V. Palaiologos (1341 - 1376 und 1379 - 1391) soll die Ikone dem Dogen von Genua Leonardo Montaldo geschenkt haben, der sie im Jahre 1384 mit einem noch erhaltenen Testament dem Basilianerkloster San Bartolomeo degli Armeni vermachte .

Analysiert man den Leer-Zellen-Dekor genauer, so überraschen sofort zwei Tatsachen : einmal die Vielfalt der ornamentalen Motive - zumindest fünf -, zu welchen die Goldblechstreifen zurechtgebogen wurden; das andere Mal die auffallende Präzisionsarbeit bei der Herstellung der einzelnen Ornamentteile ; fast möchte ich sagen "technische Präzisionsarbeit", wie diese nur mit raffinierten Hilfsgeräten in gleichbleibender Grösze serienweise hergestellt werden konnten . So etwa die rechteckigen Platten auf dem Rahmen mit je sechs Rundscheiben, deren eingeschlossene Ornamente mindest vier Variationen bieten; dasselbe ist auch vom Füllwerk zu sagen .

Der nächstliegende Vergleich ist jener mit komplizierten Fadenspitzen, so wie sie gelegentlich heute noch etwa in Nordfrankreich oder in den Kleinstädten inmitten der Venezianischen Lagune von Fischerfrauen hergestellt werden; eine der vielen zum baldigen Untergang verurteilten Volkskünste . Es scheint mir durchaus denkbar, dasz diese Muster der Leer-Zellen den Klöppelspitzen wirkenden Frauen in Burano, nahe bei Torcello, nachgeahmt sein könnten (12) .

Diese Präzisionsarbeit der Einzelteile - in keiner Hinsicht mit irgendeiner Form von Filigran vergleichbar, da dieses aus gezwirnten oder gedrillten Drähten hergestellt wird - wurde auf einer Goldblechunterlage festgelötet . Derartige Präzisionsarbeit war nur mittels besonderer Geräte und Kaliber erreichbar, über deren Aussehen allerdings nur vorsichtige Hypothesen formuliert werden können . Zu gründlichen Forschungen auf diesem Gebiet bedarf es solider wirtschaftlicher Grundlagen, so wie diese, beispielsweise, seitens der in der Goldbranche Deutschlands führenden Firma "Degussa" für das Internationale Symposium "Historische Technologie der Edelmetalle" auf Schloss Ludwigsburg im Juni 1980 geboten wurden (13) .

Ein in jeder Einzelheit identischer Leer-Zellen-Dekor findet sich auch auf Umrahmung und Belag der Ikone des

Heiligen Johannes Evangelisten im Kloster Vatopedi auf dem Heiligen Berg Athos, was den Rückschluss auf eine gemeinsame Werkstatt berechtigt (14) .

Weiteren ähnlichen Zierrat findet man auch auf einer kleinen Mikromosaik-Ikone im Schatz der Kirche Santa Caterina zu Galatina (Apulien, Provinz Lecce) . Der dem Goldarbeiter verfügbare Raum wurde mit entsprechend verkleinerten vereinfachten Motiven ausgefüllt . Dargestellt ist der stehende Christos Pantokrator, dem Betrachter zugewandt, unterm linken Arm das Evangelium haltend, die Rechte zum Segen erhoben.

Unbekannt ist auf welchem Wege diese sehr gut erhaltene Ikone nach Apulien gelangen konnte . Möglicherweise infolge der Heiratspolitik zwischen dem Königreich Neapel der Anjou und dem Despotat von Epirus; nicht auszuschlieszen aber auch die unter Führung des Giorgios Kastriota Skanderbeg nach Apulien flüchtenden Albaner, die sich weder dem türkischen Joch noch der aufgezungenen Bekehrung zum Islam beugen wollten .

Das kleine Kunstwerk gelangte erstmals im Jahre 1964, anlässlich der "Mostra dell' arte in Puglia dal tardo antico al rococò" an die Öffentlichkeit, fand aber keinen Nachhall und ist infolgedessen auch André Grabar entgangen (15) . Untersucht man eingehend das reiche von André Grabar zusammengestellte Material unter dem besonderen Blickwinkel des Leer Zellen-Dekors, lassen sich zwei verschiedene Gruppen zusammenstellen, was dem sonst so verdienstvollen Forscher entgangen ist : eine erste Gruppe mit tiefen Zellen und scharfem Hell-Dunkel-Kontrast (Genua, Vatopedi mit 3 Beispielen); eine zweite Gruppe, wohl mit demselben Dekor, aber dieser aus viel schmaleren Streifen, so dasz das tragende Goldblech sichtbar bleibt und die Zellen somit hell ausgeleuchtet wirken - eine gezielte Kunstabsicht mittels einer veränderten Lichtführung . Auf der Ikone zu Galatina sind von den ursprünglich zehn getriebenen Quadraten mit getriebenen Flechtbandmustern drei verloren gegangen . -

*

Von derartigen Leer-Zellen-Dekor-Arbeiten ausgehend, wie man sie in Italien am "Hagion Mandilion" und am "Pantokrator" eingehend studieren kann, nachdem beide Orte leicht und bequem erreichbar sind im Gegensatz zum abgelegenen Heiligen Berg Athos und den fast unerreichbaren Sammlungen der Oruzejnaya Palata im Kreml, ist der Schritt zur zweiten Technik etwas kühn . Auch diese wiederum leicht und bequem zu erreichen, nachdem ihr Meisterwerk wiederum in Italien sich befindet .

Es handelt sich um die "Staurothek des Kardinals Bessarion", von ihm der Kirche und dem Spital von Santa Maria della Carità in Venedig gestiftet, von wo sie mit dem miniaturhaft fein bemalten Holzgehäuse in die Gemäldesammlung der "Accademia überführt wurde, zusammen mit dem von Giovanni Bellini gemalten Bildnis des Kardinals, auch Stifter der "Biblioteca Marciana" (16) .

Auf dem Schiebedeckel , ein wahres Meisterwerk der Miniaturmalerei : die Kreuzigung mit den dem sterbenden Heiland beistehenden Erzengeln; bis zu den Nebenszenen am Kreuzesfusz umrahmt die Hauptszene ein fein getriebenes Goldblech mit den verschiedenen Beischriften . Auf der äuszeren Umrahmung sieht man weitere sieben christologische Szenen, mit den Teilen eines gotischen Gürtels mit Edelsteinen und Perlen an den Seiten abgegrenzt .

Nun zur eigentlichen "Staurothek" : das ganze Kreuz ist in delikatester Filigranarbeit ausgeführt ; zwei Spiralranken steigen, in spiegelbildlicher Symmetrie , vom Fusz aufwärts, verteilen sich auf den Armen, die Schriftplatten und Monogrammscheiben einbeziehend . Aus den groszen Ranken entwickeln sich kleinere und kleinste, fast als ob das Ganze die gewissenhafte Wiedergabe eines kostbaren exotischen Schlinggewächses sein sollte .

Das Filigran erscheint als feiner gezwirnter Golddraht Technisch hätte eine solche Staurothek nicht den geringsten Halt gefunden, würde dieser nicht von einer entsprechenden Rückplatte und einem der Kontur folgenden Goldband gebildet .

In flach getriebenem Relief, fein modelliert, erscheint der im Tode zusammengesunkene Christos; über dem Haupte eine Edelsteinkrone; etwas über dem oberen Ende des Kreuzes schweben zwei Engel in flachem Relief . Durch vier fensterähnliche Öffnungen erblickt man die Fragmente des Heiligen Holzes mit nachträglicher Federaufschrift "Hagios Xylos", mit dem Schreibfehler "Afon" . Hinter zwei weiteren Kristallplatten erscheinen in spätbyzantinischer Hoftracht Kaiser Konstantin und seine Mutter Helena, die Namen mehr schlecht als recht mit der Feder aufgetragen . Die Problematik dieser Federinschriften überlasse ich gerne den Paläographen . Den Hintergrund des bemalten Kastens bildet eine dunkelblau emaillierte Silberplatte, mit weiszen Blumensternen in streng geometrischer Ausrichtung .

Diese etwas strenge, harte Gestaltung des Hintergrundes ist ebenfalls als künstlerische Absicht zu werten, um der Filigranarbeit in dieser Gesamtkomposition die überragende Wirkung zu sichern .

Seltsamerweise ist dieses erstklassige Werk einer in Konstantinopel ansässigen Goldschmiedewerkstatt André Grabar entgangen, als er, auf der Suche nach Vergleichen von Ikonenrahmen mit dieser delikaten Filigranverzierung, zunächst die "Schapka Monomacha" heranzieht, das "Kamelaukion" mit welchem die Zaren zum "Herrscher aller Reussen" gekrönt wurden (17) .

In dieser delikaten Feinarbeit war auch der Rahmen des einst hochverehrten Gnadenbildes der "Gottesmutter von Wladimir" verziehrt, das nach der Revolution in die Sammlungen des Oruzejnaya Palata im Kremel aufgenommen wurde . Auf dieser Ikone sowohl wie auch auf der Zaren-Krone feiert diese Filigrantechnik ihren Triumph - besser gesagt : vermochten die damaligen Meister ihre allerhöchsten Auftraggeber zufriedenzustellen (18) . Während auf der Ikone die Hauptaufgabe im gleichmäszigen Flusz der Spiralranken lag, tritt an der Zarenkrone ein neues Element hinzu : das Einfügen von 6- und 8-

strahligen Sternen zusammen mit phantastischen Blumen in einfachen Konturen, das Innenfeld frei lassend - das Endergebnis wiederum ein wirkungsvolles Hell-Dunkel-Spiel, das die gedrängte Zeichnung der Spiralranken auflockert und unterbricht . Auch weitere Werke dieser Gattung machte André Grabar ausfindig : so den "Helena-Reliquienkasten" im Domschatz zu Trier, einen umgearbeiteten Evangeliar-Buchdeckel aus Gélat im Nationalmuseum zu Tiflis (Republik Georgien) und einen Kasten im Crkoven Muzej in Sofia (Bulgarien) (19) .

*

Nach dieser Ausarbeitung der formalen und stilistischen Eigenarten dieser beiden Techniken ist es wohl angebracht, einige Gedanken über die Herkunft dieser für Byzanz völlig neuen Techniken weiter zu entwickeln . Denn es ist klar, dasz man diese nicht als bodenständige Neugeburten auffassen darf . Nach meinen Erfahrungen sind sie wesentlich früher in anderen Zonen des Mittelmeer-Gebietes entwickelt worden, wurden aber aus vielerlei Gründen von Konstantinopels Goldschmieden zunächst beiseite gelassen . Tatsächlich sind diese alten Techniken vor 1204 in Konstantinopel nicht geübt worden, wie die zahlreichen in mittel- und west-europäische Kirchen verschleppten Staurotheken und Reliquienbehälter beweisen sowie zeitgenössische Berichte bestätigen (20) .

Das Ergebnis meiner jüngsten Forschungen zur Geschichte des Goldfiligrans führt, besonders von Süditalien aus gesehen, direkt zu allen im X./XII. Jahrh. blühenden Kulturzentren der Welt des Islam : so der bekannte "Calis de Santo Domingo" im gleichnamigen Kloster bei Silos (Spanien); eine goldene Kanne mit Edelsteinbesatz, einst im Klosterschatz von Saint-Denis, nahe Paris, ein Geschenk König Rogers von Sizilien an Abt Suger, das dieser in seinen Werken erwähnt, heute in der "Galerie d' Apollon" im Louvre zu Paris; die "Staurothek des Heiligen Papstes Urban II" in der Benediktonerabtei Santissima Trinità bei Cava dei Tirreni, sowie die Abtkrümme "Crosse de Saint Robert" des Begründers der Zisterzienserreform, heute im Musée de Dijon im Palais des Etats de Bourgogne . Über beider Entstehen in einer Goldschmiedewerkstatt **besteht heute kein Zweifel mehr**; schlieszlich einige Schmuckstücke wie jene bei Caesarea, in Israel, gefundenen . Ihre künstlerische Qualität stellt sie ebenbürtig neben die bisher genannten : eine islamische Oikoumene mit einer all diesen Ländern eigenen künstlerischen "Koiné", einem gemeinsamen, allen geläufigen Formenschatz - von Süd-Spanien, über Sizilien und Amalfi bis weit nach Syrien hinein (21) .

Dasz diese neuentwickelten Techniken keinen Nachhall bei späteren Generationen finden sollten, hat in der zweiten Kulturkatastrophe ihre Erklärung : dem heroischen Untergang des Ost-Römischen Reiches mit der Eroberung Konstantinopels im Jahr 1453 durch die Osmanischen Türken .....

Anmerkungen :

1) Zu den Goldvorkommen im östlichen Mittelmeer und Ägäis: QUIRING H., Geschichte des Goldes - Die goldenen Zeitalter in ihrer kulturellen und wirtschaftlichen Bedeutung, Stuttgart 1948, besondonders Kap. III und IV . Speziell: LIPINSKY A., Die Edelmetallvorkommen in Illyricum und seinen Randgebieten - Staatliche Goldschmiedewerkstätten und Münzstätten, Xe Congrès International d' Archéologie Chrétienne - Thessalonique 26 Septembre - 4 Octobre 1980 - Comptes rendus (in Druckvorbereitung) .

2) Siehe PINDER, Das Problem der Generation, passim .

3) SHERRARD Ph., Konstantinopel - Bild einer heiligen Stadt, Olten, Lausanne, Freiburg i. Br. 1963, Ss. 111 - 134: Die Zerstörung eines Bildes; S. 124: Die Untaten der sog. "Kreuzfahrer" .

4) TALBOT RICE D., Art of the Byzantine Era, London 1963, S. 238, Abb. 221 .

5) Nicht im Ausstellungskatalog Athen 1964; auch nicht in BÜHLER H.-P., Antike Gefäsze aus Edelsteinen, Mainz 1973 .

6) GRABAR A., Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du moyen âge, Paris 1975; betont besonders die Epoche der Palaiologoi . Weiterhin zitiert GRABAR .

7) AMIRANACHVILI C., Smalti della Georgia, Milano 1963, Tfl. LI und LII .

8) So auch zwei russische Ikonen des XIX. Jahrh. im Besitz der Familie des Verfassers; weiterhin Informationen aus dem Kunsthandel und entsprechende Kataloge .

9) DUFOUR-BOZZO C., La cornice dell' Agion Mandilion di Genova, Genova 1967, Umschlagbild, S. 11, Abb. 2 .

10) Die Bände des Inventario degli oggetti d' arte in Italia, I - IX, 1931 - 1938; Catalogo delle cose d' arte e d' antichità in Italia, I - XI, 1911 - 1939 - nichts weiter .

11) LIPINSKY A., Oreficerie bizantine dimenticate in Italia, Atti del I Congresso Nazionale di Studi Bizantini (Archeologia - Arte), Ravenna 1966, Ss. 73 - 137, Tfl. XXV - XXXVIII; insbesondere Ss. 104 - 137 To Hagion Mandilion - La cosìdetta "Icona del Re Abgaro" o di "Edessa" a Genova; weiterhin zitiert LIPINSKY . DUFOUR-BOZZO C., Il "Sacro Volto" di Genova, Roma 1978, besonders Tfl. X, XI, XII . GRABAR XLIV, Nr. 74, Tfl. C .

12) Diese alte Volkskunst erlischt nunmehr, nachdem das besondere Feingarn von den traditionellen Firmen nicht mehr hergestellt wird, obwohl auch von der Staatlichen Spitzenschule in Burano "en gros" bestellt .

13) So nach einem persönlichen Brief von Prof. Jochem Wolters in Seevetal vom 7.11.1980 . Thema des Symposiums : Historische Technologie der Edelmetalle . Prof. Wolters sprach

über "Schriftquellen zur Granulation" und "Technische Voraussetzungen zur historischen Entwicklung der Edelmetallötung bis zum Ende des XVIII Jahrh. (Brennstoffe, Gebläse, Flussmittel u. s. w.)" .

14) GRABAR Kat. Nr. 33, Abb. 71 - 72 .

15) (Ausstellungskatalog) Mostra dell' arte in Puglia dal tardo-antico al rococò, Bari 1964, S. 10, Nr. 9, Abb. 12 . LIPINSKY Ss. 104 - 107, Tfl. XXXII .

16) (Ausstellungskatalog) Art byzantin - art européen, Athènes 1964, S. 148/9, Nr. 187; sehr gewissenhaft, leider ohne Abbildung . (Ausstellungskatalog) Venezia e Bisanzio, Venezia 1974, Nr. 112, wird in keiner Hinsicht dem Kunstwerk gerecht, Nur der Schiebedeckel abgebildet ! In diese Gruppe gehört auch die Grabar entgangene "Staurothek Papst Pius II" im Palazzo Piccolomini in Pienza (Toskana, Provinz Siena) . Papst Pius II (1458 - 1464) erhielt sie in Ancona von slavischen Flüchtlingen überreicht, während er die Vorbereitung des Kreuzzuges gegen die Türken überwachte. Auf die Nachricht, dasz die Venezianer völlig unerwartet sich zurückgezogen hatten, traf ihn der Schlag .

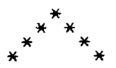
17) STEINGRÄBER E., Schatzkammern Europas - Weltliche Schatzkammern, München 1968, Ss. 67 - 74, Farb-Tfl. . GRABAR, ohne Nummer, Abb. 105 und 106 .

18) GRABAR Kat. Nr. 40, Abb. 89 - 97 .

19) So beispielsweise an den Seiten der groszen Staurothek zu Limburg . Für Trier, Tiflis, Sofia : GRABAR Abb. 107, 108, Nr. 37 .

20) CABROL F. & H. LECLERCQ, Dictionnaire d' Archéologie chrétienne et de Liturgie, Paris 1907 ff., zahllose Hinweise.

21) LIPINSKY A., La crosse abbatiale de Saint Robert de Molesmes, fondateur de la Réforme Cistercienne et la staurothède de Saint Urban II et l' école d' orfèvrerie de Amalfi avant 1092, "Gazette des beaux-arts" 1981, in Drucklegung .



MARY CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES

A FIFTEENTH CENTURY BYZANTINE ICON-PAINTER WORKING ON MOSAICS IN VENICE

Unpublished Documents

The purpose of this communication is to examine the surviving evidence concerning the artistic activity of the painter Nicolaos Philanthropinos (ca.1375-post 1435) in Crete and in Venice. Our information derives from unpublished archival documents from the State Archives in Venice and helps us in recapturing an idea about the life and artistic production of the painter. He appears to have been artistically and socially a prominent personality in his time. It should be noticed that no signed works by Nicolaos Philanthropinos have been either preserved or identified to date.

Nicolaos Philanthropinos has not been an unknown figure. His presence in Crete between 1396 and 1422, has been traced in the researches of the reverend father Mario Cattapan[1] in the State Archives of Venice. It has also been known that he gave painting lessons in Crete.[2] Furthermore a number of other biographical details have been known for some time: his involvement in the affair of the Cretan priest and scribe Michael Calofrenas, who had been suspended from his religious duties by the Patriarch of Constantinople; his visit to Constantinople in 1418 and his appeal to the well-known theologian Joseph Vryennios and to the oecumenical patriarch Joseph II on behalf of Michael Calofrenas. On account of these activities Nicolaos Philanthropinos was sentenced by the Venetian authorities of Crete to eight months of imprisonment in 1419.[3]

In addition to the above documents the notarial registries of Venetian Crete have preserved further evidence about Nicolaos Philanthropinos during the years between 1396 and 1422[4]. Besides biographical details, these documents provide suggestive hints concerning the painter's artistic activity. Thus we can glean information about his work on icon-painting and gilding of curtains.

The family of the painter Nicolaos Philanthropinos appears established in Crete at least since 1396[5]. The painter was the son of the priest George Philanthropinos. In a document drafted in Candia and dated 21 November 1396, the priest George Philanthropinos and his two sons, the painter Nicolaos and the carpenter John, all of them inhabitants of Candia, as stated in the document, are mentioned as indebted to Nicolaos Apladas, also an inhabitant of Candia, for 10 1/2

yards of Florentine textile[6].

Two documents, containing commissions of icons, refer to the activity of Nicolaos Philanthropinos as an icon-painter. The first document, dated 14 July 1412, informs us that Nicolaos Philanthropinos had been charged by the nobleman Alexandro Barbo to paint altar pieces with figures, which were described in detail in written instructions by the commissioner. The panels would be painted against gold background and completed within a month and a half. The compensation of the painter was 30 hyperperi to be paid after the completion of the work. The painter was given six hyperperi in advance, in order to buy the gold[7].

The second document, dated 23 July 1418, contains the commission of two icons, given to the painter Nicolaos Philanthropinos by George Chrysoverghis, a resident of a village in the vicinity of Candia. The one of the icons would represent the Virgin and the other the patron saint and namesake of the commissioner, Saint George. The pieces of wood, on which the icons were to be painted, would be supplied by the commissioner, while the painter agreed to provide the colours and the gold. For his expenses and compensation the painter would receive 10 hyperperi for each piece. The icons' dimensions were to be three feet high and two and a half feet wide. They would be completed in about 20 days[8].

A further aspect of the painter's professional activity is revealed by another document, drafted in Candia in 1413, November 2. With this the painter promised to elaborate with gold a pair of curtains for the nobleman Orestio de Molino. The commissioner would supply the cloth and the gold. According to the painter's assurance those curtains would be the best all over the country. The work was to be completed within two weeks, while the painter's renumeration would be estimated by two independent persons[9].

This type of documentary evidence, besides the details it provides about Nicolaos Philanthropinos, constitutes a valuable source concerning the social history of art in fifteenth century Crete. This is due to the information it supplies concerning the modes of commissioning works of art, the levels and manner of the renumeration of professional painters and the relations between painters and patrons.[10]

An additional document drafted in Venice in 1435, June 21, reveals Philanthropinos' residence in Venice and his work on the mosaic

decoration of Saint Mark's. The evidence of the document is rather poor and circumstantial. It consists of the testimony of Nicolaos Philanthropinos before the competent Venetian authorities regarding the origin and age of the young Cretan nobleman Petrus Rugeri. Thus, besides the witness' name, his qualification is recorded: "magister Nicolaus Philastropino, magister artis musaice in ecclesia Sancti Marci"[11].

We are thus informed that Philanthropinos had the title of the master of the art of mosaics and that he was working in the Venetian basilica of Saint Mark's. Although meagre, the evidence of this document is interesting, especially in combination with the information of the documents from Crete. This evidence hints at the versatility of this Cretan painter, who, besides his distinguished record in icon painting was also recognized as a skilful master of the art of mosaic composition. His distinction in the art of mosaic is eloquently suggested by his involvement as a master artist in the decoration of the monument-symbol of Venice, the splendid basilica of Saint Mark's. It is the first time we come across fifteenth century evidence concerning the employment of a Cretan artist in this task.

The painter Nicolaos Philanthropinos, appears from this documentary record as a many-sided personality. The painter's permanent residence seems to have been Crete, at least from 1396 to 1422[12]. The island, with its strong Byzantine tradition, but also on account of the protracted Venetian rule, was found on the crossroads of the civilizations of East and West. Nicolaos Philanthropinos combined in his art elements from both the Byzantine and the Western cultural traditions that coexisted in his native island. His Byzantine family origins but also his journeys within the triangle of Constantinople-Crete-Venice allowed him to partake of both cultures which shaped the intellectual and artistic milieu of the great Mediterranean island. The cultural experience of Nicolaos Philanthropinos was typical of the double orientation of the Greek society of Venetian Crete between East and West.

Probably a distant descendant of the famous Byzantine family of Philanthropini[13], our painter appears capable of shifting styles to suit the artistic tastes of his patrons. These tastes were dictated by the social origins of the commissioners. As the documents show, the latter included both a Venetian nobleman and an inhabitant of a Cretan village, who happened to have had a Byzantine surname (Chryssoverghis). Apparently Philanthropinos was in a position to respond to the cultural needs of

both by executing altarpieces of great dimensions ("pale d' altare"), a characteristic specimen of Western religious painting, but also smaller panel icons, typical of the Byzantine tradition[14]. His geographical mobility also indicates cutural dualism of his environment. He travelled to Constantinople where he could procure materials for his work[15]. And later on, as it is revealed by the Venetian document of 1435, he turned up in the other great cultural center of that era, Venice, the metropolis of many territorial possessions in the East.

Unfortunately, we do not at the moment possess other, more explicit and concrete information about Philanthropinos's work in the church of Saint Mark. As is well known work on the mosaic decoration of the monument was continuously carried on during the fourteenth century and even later. Diverse catastrophes, and more often outbreaks of fire, necessitated continuous restorations or renovations in the mosaic decoration of the monument.[16] Furthermore the need for new mosaics appeared from time to time to cover new surfaces or to replace existing mosaic pieces.[17]

The main representative of the local Venetian school of mosaics at the beginning of the fifteenth century was Jacobello della Chiesa, who was working on the mosaics of Saint Mark's until his death, during the winter of 1423/24. No direct successor of Jacobello is recorded in the sources. Therefore the continuation of the Venetian mosaic tradition became for a time problematic.[18] During the third decade of the fifteenth century the famous Florentine painter Paolo Uccello worked on mosaics and tesselated pavements in Saint Mark's.[19] After 1430 a revival of the Venetian mosaic art is attested, under Michele Giambono and his collaborators. The main example of their work was the mosaic decoration of the Cappella dei Mascoli from 1433 onward. Its decoration however was completed later, by mosaic masters of the school of Andrea del Castagno.[20] This was the kind of work taking place in Saint Mark's during the period of Nicolaos Philanthropinos's residence in Venice.

The participation of a painter, whose artistic development had been accomplished in Crete, in the mosaic decoration of the foremost monument in Venice, among several remarkable personalities of Italian art, suggests a few question marks. Since the fourteenth century and even more so during the fifteenth century a remarkable artistic flowering is attested in Crete and scores of painters at work can be traced in the archival sources.[21] However no tradition in mosaic art is anywhere recorded.

Philanthropinos's account of his trip to Constantinople as a voyage dictated by the need to buy painting materials[22] suggests a possible connection with the workshops of the Byzantine capital. Our painter's relations to Constantinopolitan art are thus supposed on the basis of contextual assumptions rather than on any certain evidence suggesting a possible apprenticeship.

In view of the tenuousness of the evidence it could be further hypothesized that the Cretan painter could have been trained in the art of mosaics in Venice. His migration to the city of the doges took place after 1422, given the fact that until that year his continuing presence is attested in Crete.[23] At that point the painter whose birth is put circa 1375, was about fifty years of age. Although it is difficult to assume that at such an advanced age he began his apprenticeship in an art unknown to him, his artistic flexibility and his versatility could provide hints in this direction. It is accordingly probable that he acquired the skills of the mosaics master in Venice.

What were the motives behind Philanthropinos's migration to Venice? The answer can be only hypothetical. His departure from Crete may have been connected with the exodus that led many Greeks from the countries of the Greek East to the West and primarily to Venice[24] during the period that the Turkish menace became all the more pressing and the fall of Constantinople appeared imminent.

Before closing brief mention must be made of another Cretan painter by the name of Nicolaos, who was active in Venice in the fourth and fifth decades of the fifteen century and had ties with the mosaic master of Saint Mark's Michele Giambono.[25] The coincidence in names, places of origin as well as in chronological periods and artistic activity could lead the researcher to identify the two persons if their respective father's names (George for Philanthropinos, Dominicus for the second Nicolaos) were not different. We have to note therefore the existence of two different Cretan painters with the same Christian name, both connected with the circle of mosaic masters working in Saint Mark's.

The lack of more concrete data does not allow the surviving evidence to do more than intimate the contribution of this Cretan master of Constantinopolitan leanings to the mosaic decoration of the foremost monument in the metropolis of the Venetian empire.


INSTITUT FÜR BYZANTINISTIK UND NEOGRÄZISTIK Universität Wien

NOTES

1. Mario Cattapan, "Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500", Πεπραγμένα τοῦ Β΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (1966) Athens 1968, vol. 3, p. 37, no. 31. Idem, "Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500", Thesaurismata, vol. 9 (1972), p. 204, no. 30.

2. In December 1400 he agreed to tutor for three years in the art of painting the young George Moussouros, who promised to serve his master Philanthropinos in his art day and night. See the document published by Cattapan, "Nuovi elenchi", p. 219, no. 13.

3. The pertinent documents have been published by M. I. Manoussakas, "Μέτρα τῆς Βενετίας ἔναντι τῆς ἐν Κρήτῃ ἐπιρροῆς τοῦ Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως κατ᾽ἀνέκδοτα βενετικά ἔγγραφα (1418-1419)", Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, vol. 30 (1960), pp. 96-97. These documents provided the first available evidence about the painter Nicolaos Philanthropinos.

4. The documents regarding Nicolaos Philanthropinos's activity in Crete were first discovered by the reverend father Mario Cattapan, whom I would like to thank warmly for generously making the fruits of his own research available to me.

5. On the famous Byzantine house of Philanthropini, of which in all likelihood our painter was a descendant, see Manoussakas, op. cit., pp. 96-97 and note 1.

6. Archivio di Stato di Venezia - Notai di Candia, b. 145 (Costanzo Maurica), f. 91^{v}. About a year later, on 16 October 1397, the painter Nicolaos Philanthropinos and his father, the priest George Philanthropinos transacted another similar purchase.

7. Notai di Candia, b. 25 (Giorgio Candachiti), 1398-1425, f. 108^{v}.

8. Notai di Candia, b. 26 (Gasparino Cauco), 1416-1428, f. 124^{v}.

9. Notai di Candia, b. 145 (Costanzo Maurica), unpaginated folio. For the execution of similar decoration on curtains see documents published by Maria Constantoudaki, "Οἱ ζωγράφοι τοῦ Χάνδακος κατά τό πρῶτον ἥμισυ τοῦ 16ου αἰῶνος οἱ μαρτυρούμενοι ἐκ τῶν νοταριακῶν ἀρχείων", Θησαυρίσματα, vol. 10 (1973), pp. 372-75 (two documents dated 1529). Also Cattapan, "Nuovi elenchi", p. 232, alludes to a document dated 13 July 1432, whereby the painter Alexios Apokafkos undertakes to gild a pair of curtains.

10. In both contracts the role of the commissioner of the icons was decisive in determining the subject-matter and probably the style as well of the painting.

11. Archivio di Stato di Venezia - Avogaria di Comun, reg. 177 (Liber probarum patronorum et salariorum), 1430-1443, f. 82^{v}.

12. According to the dates given by Mario Cattapan. See above, note 1.

13. Cf. above, note 5.

14. The double-edged skill of Cretan painters in both the Byzantine and Western style (in forma a la latina) of painting is documented in other cases as well. Cf. Cattapan, "Nuovi elenchi", p. 215 and documents pp. 211-12. Manolis Chatzidakis, "Essai sur l' école dite "italogrecque", précédé d' une note sur les rapports de l' art vénitien avec l' art crétois jusqu' ã 1500", in Venezia e il Levante fino al secolo XV, Agostino Pertusi, ed., vol. II, Florence, 1974, pp. 108-116. Idem, "Les débuts de l' école crétoise et la question de l' école dite italogrecque", in Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη, Venice, 1974, pp. 197-206.

15. Cf. Philanthropinos's testimony during his interrogation by the Venetian authority of Crete in 1419 (m.v. = 1418) concerning his trip to Constantinople: Nicolaus Filantropino, prenominatus Nicola papa, habitator Candide, coram dominio constitutus et interogatus de plano dicere causam, propter quam ipse ivit nuper in Constantinopolem, respondit quod ipse ivit pro emendis coloribus, folis argenti et alia sibi necessaria pro arte pictorie, quam exercet. See Manoussakas, "Μέτρα τῆς Βενετίας", p. 134.

16. Ferdinando Forlati, "The Work of Restoration in San Marco", in Otto Demus, The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture, Washington 1960, pp. 194-207.

17. Otto Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100-1300, Vienna, 1935, p. 69. Forlati, "The Work of Restoration", p. 194, 160. Otto Demus, "Probleme der Restaurierung der Mosaiken von San Marco im XV. und XVI. Jahrhundert", in Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi, edited by Hans-Georg Beck, Manoussos Manoussacas and Agostino Pertusi, vol. II, Florence 1977, pp. 634-636.

18. P. Paoletti, Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI, Padova 1895, fasc. 2,

pp. 6-7. Demus, "Probleme der Restaurierung", p. 636. Ettore Merkel, "Problemi sui restauri dei mosaici marciani nel Quattrocentoe nel Cinquecento", In Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi, edited by Hans-Georg Beck, Manoussos Manoussacas and Agostino Pertusi, vol. II, Florence, 1977, p. 659. Cfr. Sergio Bettini, "Saggio introduttivo", in Venezia e Bisanzio (catalogue of exhibition), Venice, 1974, p. 76.

19. Demus, Die Mosaiken von San Marco, p. 69 and p. 101-102, note 54. Michelangelo Muraro, "L' esperienza veneziana di Paolo Uccello", in Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell' Arte, Venice, 1955, pp. 197-198. Demus, "Probleme der Restaurierung", p. 635. Merkel, "Problemi sui restauri", pp.659-660.

20. Ettore Merkel, "La scuola di Andrea del Castagno nei mosaici marciani", in Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, vol. CXXXI (1972-73), p. 378. Idem, "Problemi sui restauri", p. 661.

21. Cattapan, "Nuovi documenti", pp. 29-46. Idem, "Nuovi elenchi", pp. 202-235.

22. See note 15 above.

23. Cattapan, p. 204, no. 30.

24. Deno Geanakoplos, "La colonia greca di Venezia e il suo significato per il Rinascimento", in Venezia e l' Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento, edited by Agostino Pertusi, Venice-Florence 1966, p. 184. Freddy Thiriet, La Romanie vénitienne au Moyen Age, Paris 1959, pp. 355 ff. and idem, "Sur les communautés grecque et albanaise à Venise", in Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi, edited by Hans-Georg Beck, et al. Vol. II, pp. 217, 218, 219.

25. Ettore Merkel, "Il 'S. Crisogono' di San Trovaso, fiore tardivo di Michele Giambono", Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, N. 8 (1979), p. 37. P. Paoletti, Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI, fasc. 2, Padova 1895, p. 13.

MARGARET ENGLISH FRAZER

THE PALA D'ORO AND THE CULT OF ST. MARK IN VENICE

With four plates

The Pala d'Oro of St. Mark's basilica in Venice is a magnificent work of Medieval goldsmithing (fig. 1). Admiration for the beauty of its Byzantine enamels and for its Gothic frame has ensured its constant use at St. Mark's altar. Its survival owes much to the role that St. Mark's basilica played in Venetian history as the doge's church and the locus of the evangelist's tomb beneath its main altar.

The Pala is composed of two storeys. The upper, with its large feast pictures and plaque of Michael the archangel, was probably added when the Pala was converted from an altar frontal to an altar retable in 1209, according to the Pala's inscriptions of 1345 and the Chronicle of Doge Andrea Dandolo. Dandolo was responsible for a second renewal of the work in 1343-1345, when the Gothic frame was made.

The lower Pala is composed of seventy-eight cloisonné enamels, showing Christ enthroned (the Maiestas Domini), the four evangelists, the Hetoimasia flanked by tetramorphs and unidentified angels, and below, the Virgin, the empress Irene, Doge Ordelafo Falier and two missing panels that the fourteenth-century inscriptions replaced. One of them was certainly Emperor Alexius I Comnenos, the other probably an inscription panel of 1105. On either side are three rows of twelve archangels, prophets, and apostles. Finally, along the upper and side borders are square panels showing eleven scenes from the life of Christ, ten from the legend of St. Mark, and six figures of deacons. This short paper will deal with the lower Pala.

In spite of the fourteenth-century inscriptions that say that Ordelafo Falier ordered the Pala in 1105, many scholars, most recently Hans Hahnloser, question their veracity. In the lavishly illustrated book on the Pala d'Oro published in 1965, which he edited, and in an article in the Festschrift von Einem, Hahnloser proposed three stages of development of the lower Pala.[1] The first of ca. 1082 included Christ, Hetoimasia, Virgin, Irene and Alexius flanked by the archangels, prophets and apostles in a typically Byzantine horizontal arrangement. The second stage witnessed an enlargement of the Pala to create a Western Romanesque central vertical axis by adding the evangelists, tetramorphs, unnamed angels (who incongruously precede the titled archangels), and the square plaques. They are characterized

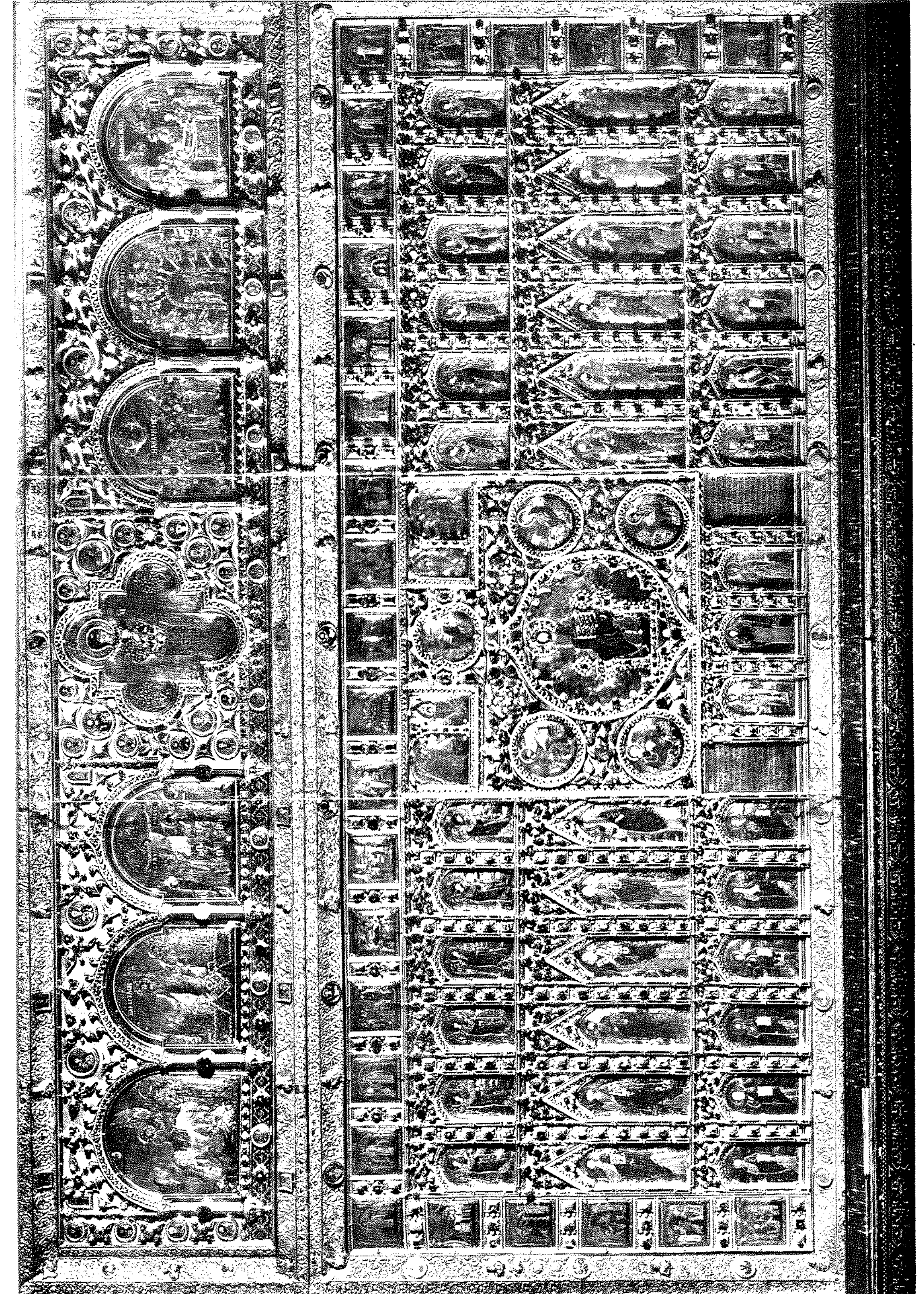
by the bold, colorful technique called the "chevron style." Two figures, one perhaps of Doge Vitale I Michiel (1096-1102), were also added. It was only in 1102-1105 that Ordelafo Falier substituted his portrait for that of his predecessor.

Otto Demus has argued successfully against Hahnloser's fragmentation of the Pala, but I would go a step further and say that the lower Pala is a single integrated program commissioned from Byzantium by Ordelafo Falier in 1105.[2] The odd amalgam of the Pala's imagery should, I believe, be considered as neither exclusively Byzantine nor clearly Western, but as a peculiarly Venetian compromise of an impressive Byzantine program redesigned for Western use as an antependium for St. Mark's altar.

The composition of the Pala, as Hahnloser suggested, clearly derives from that of such Western antependia as the altar frontal of St. Ambrose in Milan, where Christ in Majesty, the symbols of the evangelists, and the twelve apostles form the dominant axis. To left and right are scenes from the life of Christ; those of St. Ambrose decorate the back of the altar. Similar imagery characterized the antependium that Desiderius of Montecassino had made for his new basilica of St. Benedict. He sent a monk to the Emperor Romanos IV Diogenes with thirty-six pounds of gold and specifications that the gold and enamelled frontal show episodes from the gospels and almost all the miracles of St. Benedict.[3] In a similar fashion the Doge of Venice sent instructions for the Pala d'Oro to Alexios I Comnenos in Constantinople, whose image accompanied that of his empress on the work.

The Pala of St. Mark's basilica was, however, far more complex than its predecessor at Montecassino. In the tradition of Western antependia, Falier sought a scheme from monumental decoration, but not from Western sources.[4] He turned to the decoration of a domed Byzantine church as it appears in several twelfth-century buildings in Italy and mainland Greece: at the Cappella Palatina (fig. 2) and the Martorana in Palermo, and at the church of St. Hierotheos near Megara, although not in any of these singly.[5]

Christ appears in the cupola in half figure or enthroned, in a medallion whose frame is composed of a long inscription. He is surrounded by an adoring choir of archangels, only the first four of whom are identified as Michael, Raphael, Gabriel, and Uriel, as on the Pala. Below, prophets hold inscribed scrolls, and the four evangelists write their gospels in the squinches. The Virgin is in the apse, the



1. Pala d'Oro

2. Cappella Palatina, Palermo



3. Poitiers, Bibliothèque de la Ville, MS 250, f. 34v, St. Radegonde exorcizing a devil from Fraifredus



4. Pala d'Oro, Mark destroying an idol



7. St. Mark's, Venice, mosaic, St. Zen...

5. Pala d'Oro, Arrest of Mark
chapel, Arrest of St. Mark



6. St. Mark's, Venice, mosaic, St. Peter's chapel, Arrest of St. Mark

Hetoimasia, probably flanked by archangels and or seraphim, in the presbytery vault, and the apostles in the vaults of the naves. Scenes from the life of Christ adorn the upper walls; those of the patron saint the ground storey.

The three schemes in Sicily and Greece are drawn from an earlier Constantinopolitan model that derives ultimately from such ninth-century churches as that of the Pharos, which Cyril Mango describes as the Cappella Palatina of the Byzantine emperor (an evocative phrase when thinking of Palermo and Venice).[6] The Pala, however, probably reflects the decorative scheme of a new Comnenian church or of one like the Pharos whose program may have been updated in the twelfth century.

The Doge did not adopt the program wholesale. He regulated the choice of subject to suit the requirements of the altar of St. Mark. For example, the standard twelve Byzantine feasts were reduced to eleven, not only to conform to the width of the altar, but also to place the Crucifixion above the central axis formed by the Virgin, Christ and the Hetoimasia. The ten scenes from the life of St. Mark have a distinctively Venetian base. As Hahnloser observed, they combine images from an Early Christian tradition that described the mission of Mark in the Pentapolis and Alexandria, where he was martyred, with his role as evangelist of Aquileia and the Veneto, and with the translation of his relics to Venice in the ninth century. These scenes were surely not created for the Pala, but codified much earlier. Otto Demus proposes, in his forthcoming book on the mosaics of St. Mark's, that the Mark scenes in the Ss. Peter's and Clement's chapels derived from monumental models, perhaps those of earlier decorative programs in Venice.[7] He rejects the use of an illustrated manuscript, but I suggest that a manuscript of the type called _libellus_ may well have been employed. _Libelli_, as Francis Wormald has shown, were texts of saints' lives, sometimes richly illustrated, compiled to honor the construction of a new church or the invention of relics of a patron saint.[8] He found references to some of these little books being kept near the altar.

Libelli served as official sources for illustration of the saints' lives, among other functions. The eleventh-century manuscript of St. Radegonde at Poitiers, for example, was used as modelbook for thirteenth-century stained glass windows in the collegial church in Poitiers. They seem also to have been periodically updated. The Life

of Saint Amandus of Maastricht was copied in the eleventh and then revised in the twelfth century.[9] The layout of the scenes in these manuscripts is not too dissimilar from that of the St. Mark scenes on the Pala. Compare, for example, St. Radegonde exorcizing a devil from the girl Fraifredus with Mark destroying an idol on the Pala (figs. 3 and 4). Note the resemblance of their simply constructed compositions populated by few actors and set under turretted arcades with supporting towers that have open windows to provide further areas of action. The St. Mark scenes are less animated but may well copy sketches taken from a similar libellus. Although the sketches were misunderstood in details, they were given a sophistication that their Romanesque contemporaries lack.

The Mark cycle surely depends on one that was devised shortly after the translation of the relics to Venice in 829. An Early Christian cycle of Mark's Mission to the Pentapolis and Alexandria may have existed at Aquileia or Grado or been provided by another source not unlike that of the eighth-century ivories in Milan.[10] An early compilation of Mark's work in Italy probably also existed before the translation of the relics or shortly thereafter when that stirring event was also recorded in pictures. The cycle may well have been used for the silver and gold late tenth-century Pala which was made in Constantinople of St. Mark's altar and, as Demus suggests, in the decoration of the ninth-century church of the Partecipati.

The breadth of the cycle can be seen in the twelfth-century frescoes in the crypt of the Aquileian basilica. One scene shows Mark invested by Peter as a bishop, in a composition similar to that on the Pala. The other, omitting the Pala's scene in which Mark brings Hermagoras to Peter, illustrates Peter investing Hermagoras as bishop.[11]

The periodic updating of the Mark cycle is seen again in the mosaics of St. Mark's basilica. The Pala d'Oro and the St. Peter's chapel show the same odd position of the arresting Egyptians on top of the church and ciborium under which Mark celebrates Mass, as Otto Demus kindly pointed out to me, but the awkward composition is abandoned in the later St. Zeno mosaics (figs. 4 and 5.). In the fourteenth century, Paolo Veneziano and his sons, Giovanni and Luca, may also have referred to an updated copy of the life of the evangelist. The background of the Healing of Anianus, for example, is

given a new three-dimensionality, but the pose of the figures, the basket, which on the Pala serves as the cobbler's table, and the poses of Mark and Anianus can be traced back to an Early Christian cycle as seen on the eighth-century ivory in Milan.[12]

If such a libellus of Mark's life existed at St. Mark's basilica, perhaps even placed near the altar in the chancel, where Rodolfo Gallo has found that many treasures were kept, the tie of the imagery on the Pala to the altar and remains of the Saint was very strong indeed.[13]

I cannot broach the thorny problem of the panel of Ordelafo Falier in this paper, but I should like to conclude by asking why could he not have been responsible for the Pala as the fourteenth-century inscriptions state. Why mention Falier at all, if his image were not on the Pala already; it seems unlikely to me that it was added in 1209. An Italian donor of a Byzantine work usually liked to include his portrait since he paid so much money to have it made. Also there is the mention of a specific date, 1105, rather than any other year in Falier's dogate.

Little is known of Falier's activities, but he seems to have founded the arsenal of Venice, and he expanded Venice's interests in the Adriatic and the Holy Land. He was buried in St. Mark's basilica, a privilege reserved for those who were considered its founders.[14]

The relics of the evangelist were invented at St. Mark's probably in 1094. It is conceivable that the decoration of the altar beneath which they were interred was a primary concern in the ensuing decade. Furthermore, since the mosaic decoration of the basilica was progressing during Falier's tenure of office, he must have been acquainted with, if not actively seeking, the latest fashion of decoration of the programs of Constantinopolitan churches. One particular scheme, I think, intrigued him so much that he converted it for use as the antependium of his main altar. The result was a splendid work which must have looked Byzantine, not to say imperial, to the Western observer. It was Byzantine in the source of its program, yet clearly Western in its use of a monumental composition for an antependium, and Venetian in the St. Mark's cycle and appearance of local saints. The Pala thus reflects well the complex character of the relationship of Venice and St. Mark's basilica to Constantinople in 1105.

NOTES

1. H. R. Hahnloser, ed., La Pala d'Oro, Venice, 1965; Idem, "Magistra Latinitas und Peritia Greca," Festschrift Herbert von Einem, Berlin, 1965, pp. 77-93.
2. O. Demus, "Zür Pala d'Oro," Jahrbuch der Oesterreichischen byzantinischen Gesellschaft, XVI, 1967, pp. 263-279. See also J. Deer, "Die Pala d'Oro in neuer Sicht," Byzantinische Zeitschrift, 62, 1969, pp. 309-344, with previous bibliography.
3. Leo of Ostia, Chronicon Monasterii Casinense, III, 32.
4. See H. Schrade, Die römische Malerei, Cologne, 1963, passim, esp. pp. 206-214.
5. O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949, esp. pp. 195 ff, and D. Mouriki, "The Cupola Decoration of St. Hierotheos near Megara," Athens Annals of Archaeology, XI, 1, 1978, pp. 115-142.
6. C. Mango, The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople, Dumbarton Oaks Studies, III, Cambridge, Mass., 1958, pp. 180-183. Mango proposes that a cycle of gospel scenes was added to the church of the Pharos in the Comnenian period. See also A. Frolow, "Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Leon VI le Sage," Revue des Etudes Byzantines, III, 1945, pp. 43-91.
7. Otto Demus' book on the St. Mark mosaics will be published by Dumbarton Oaks in Washington, D. C. I am very grateful to him for sending me a copy of the section that deals with the St. Mark scenes.
8. F. Wormald, "Some Illustrated Lives of the Saints," Bulletin of the John Rylands Library, Manchester, 35, 1952-3, pp. 248-268; Idem, "The Monastic Library," in Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner, Baltimore, Md., 1974, pp. 93-109. See also K. Weitzmann, "Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste," Dumbarton Oaks Papers, 33, 1967, pp. 97-112.
9. E. Ginot, "Le manuscrit de Sainte Radegonde de Poitiers et ses peintures du XIe siècle," Bulletin de la société française de réproductions de manuscrits à peintures, 4, Paris, 1914-1920, pp. 9-69, esp. pp. 62-67; and B. Krusch, ed., "Vita Amandi episcopi," MGH, ScriptRerMerov., V, 1910, pp. 395ff.
10. K. Weitzmann, "The Ivories of the so-called Grado Chair," Dumbarton Oaks Papers, 26, 1972, pp. 43-91.

11. L. Magnani, Gli affreschi della basilica di Aquileia, Torino, 1960, pls. XIII and XIV. The thesis of J. Kugler was unavailable to me.
12. See M. Muraro, Paolo da Venezia, University Park, Pa., and London, 1970, pp. 46-51, pls. 41-2, and 53, and above p. 4.
13. R. Gallo, Il tesoro di San Marco e la sua storia, Venice, 1967, pp. 99ff.
14. See for example G. Cappelletti, Storia della Repubblica di Venezia, I, Venice, 1850, pp. 418-445; H. Kretschmayer, Geschichte von Venedig, I, Gotha, 1905, pp. 213-223; G. L. F. Tafel and G. M. Thomas, Urkunden zur älteren Handels- und Staatsgeschichte der Republik Venedig, I, Vienna, 1856, pp. 67-78; O. Demus, The Church of San Marco in Venice, Washington, D. C., 1960, p. 46; and A. Pertusi, "Venezia e Bisanzio: 1000-1204," Dumbarton Oaks Papers, 33, 1979, pp. 1-22 with bibliography.

MARA BONFIOLI

RICUPERI BIZANTINI IN ITALIA: SIENA

Con due tavole

Prima d'iniziare la comunicazione vera e propria mi sia consentito di illustrare brevemente il programma di ricerca entro il quale si sono svolte le indagini di cui darò notizia. Intitolata "Per il ricupero di testimonianze della cultura artistica bizantina in Italia", la ricerca è finanziata dal Consiglio Nazionale delle Ricerche, con contributi occasionali del Ministero della Pubblica Istruzione, e si svolge sotto la mia direzione, con la collaborazione di colleghi ed allievi, presso l'Università di Siena (1). L'obiettivo del programma, che si propone uno studio globale ed organico del patrimonio bizantino in Italia, è duplice : I) Effettuare una verifica ed un censimento dei prodotti della cultura artistica bizantina (non bizantineggiante) esistenti ora, in Italia, o, che lo furono, nel passato; a tal fine si è iniziato a costituire uno schedario generale bibliografico e fotografico ordinato in tre sezioni: topografica, cronologica e tipologica. II) Procedere al ricupero e alla valorizzazione, mediante restauro, studio ed edizione esauriente, di quei materiali raccolti nel censimento che risultino inadeguatamente noti, mal interpretati o totalmente sconociuti. A questo fine è stata creata presso l'editore Stefano De Luca in Roma la collana "Ricuperi bizantini in Italia", di cui è uscito nel 1979 il primo volume, dedicato a "Tre arcate marmoree protobizantine a Lison di Portogruaro", che illustra alcuni degli elementi costitutivi di un ciborio d'altare a pianta quadrata, sormontato da copertura a piramide ottagona, provenienti, con buona probabilità, dall'ambito constantinopolitano, che ho proposto di datare tra la fine del V e l'inizio del VI secolo (2).

---

1) - Una presentazione del programma in M.BONFIOLI, Per il ricupero di testimonianze della cultura artistica bizantina in Italia, in Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte, 1978 (Quaderni de la Ricerca Scientifica, 106, Roma 1980, pp. 557-560.

2) - A mio avviso, per più versi inaccettabili sono, allo stato attuale delle conoscenze, le argomentazioni con cui B.Forlati Tamaro, prima e dopo l'uscita di questo libro presenta gli elementi in questione come testimonianza dell'occupazione bizantina del Veneto; si veda quanto ha scritto da ultimo in Aquileia nostra, LI, 1980, cc. 365-367 e in Da Aquileia a Venezia, Venezia 1980, pp.87-88; giudizio più equilibrato di L. Beschi, ibidem, p. 428.

Entrambi i momenti immediati della ricerca hanno come fine ultimo l'ampliamento della conoscenza dei modi e dell'estensione, secondo cui la produzione artistica bizantina giunse e fu di fatto presente nel nostro paese. Particolare attenzione è dedicata alla documentazione sull'arrivo e la presenza in Italia di oggetti e di artisti bizantini, ai rapporti con il luogo di produzione ed alle reazioni ed influssi che poterono provocare nelle culture artistiche locali. Questo tipo di ricerca riveste importanza quindi, non solo per la storia dell'arte, ma anche, più globalmente, per quella delle relazioni culturali, del gusto, della critica, del collezionismo.

Espongo ora alcuni dei più recenti risultati della ricerca, che è attualmente concentrata anzitutto sulla Toscana e, in particolare, sulla città di Siena.

Non mi soffermo sul ricupero di una piccola raccolta, del tutto sconosciuta, del Comune di Siena, costituita da un centinaio di monete bizantine; alla sua presentazione è dedicato il secondo volume della collana di cui si è detto, che è già in corso di stampa e sarà diffuso probabilmente entro l'anno. Mi limito a rinviare a questa pubblicazione.

Nel 1978, su mia segnalazione, la Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali delle Province di Siena e Grosseto, ha effettuato lo smontaggio e la ripulitura di una tempera su tavola con copertura in lamine d'argento dorato, oro, perle e pietre preziose, appartenente alla chiesa del Carmine di Siena e denominata *Mater decor Carmeli* o Madonna di S. Luca. Gli autori di memorie senesi la ricordano come il più antico elemento d'arredo della chiesa in cui fu portato, secondo la tradizione, dall'Oriente e le ascrivono un'origine bizantina (3); è documentata in loco dalle visite pastorali fin dal 1575 (4), ma la festa tradizionale cui è legata (28 luglio) risale probabilmente al XIV-XV sec. (5). Nessun risultato hanno dato le ricerche d'archivio, nè sono indicative le diverse collocazioni su vari altari all'interno della chiesa, che è stata peraltro sempre legata ad officiature ed a rapporti con l'Oriente (6). Un'origine bizantina era sta

---

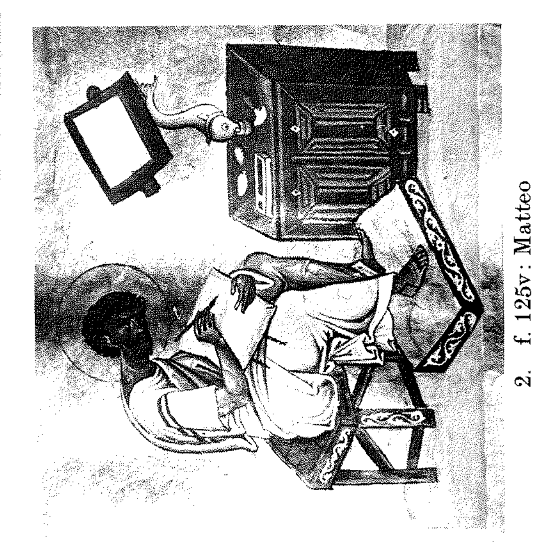
3) - *Mostra dell'antica arte senese,* Siena 1904, p.72 n.301, con datazione al X-XI sec.

4) - Visita apostolica di Mons. Bossio: Siena, Archivio Arcivescovile, ms.21; G. CATONI-S.FINESCHI, *L'Archivio Arcivescovile di Siena*, Roma 1970, p.15

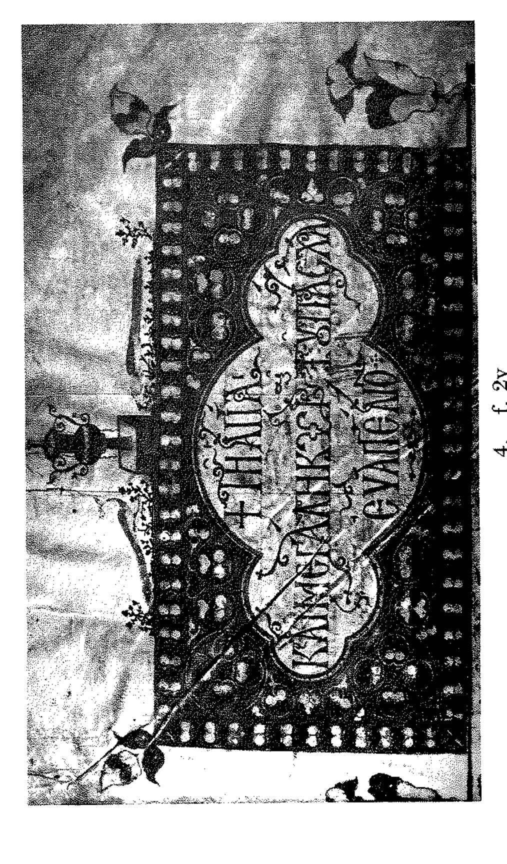
5) - G.GIGLI, *Diario Senese*, Lucca 1723, II, pp.21-22

6) - V. LUSINI, *La chiesa di S. Nicolò al Carmine in Siena,* Siena 1907, p. 48

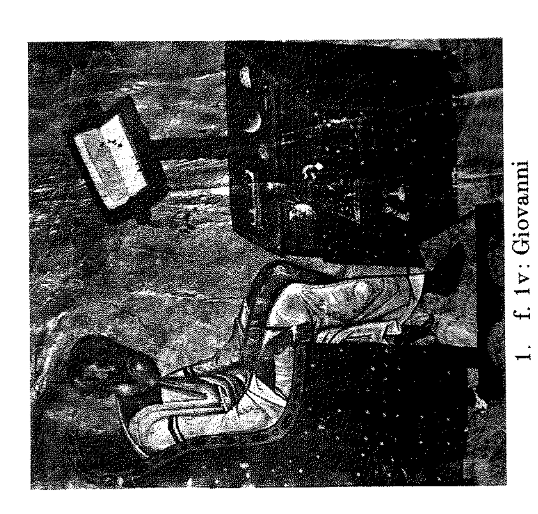
1–5. Siena. Bibl. Com., ms. X. IV. 1



2. f. 125v: Matteo



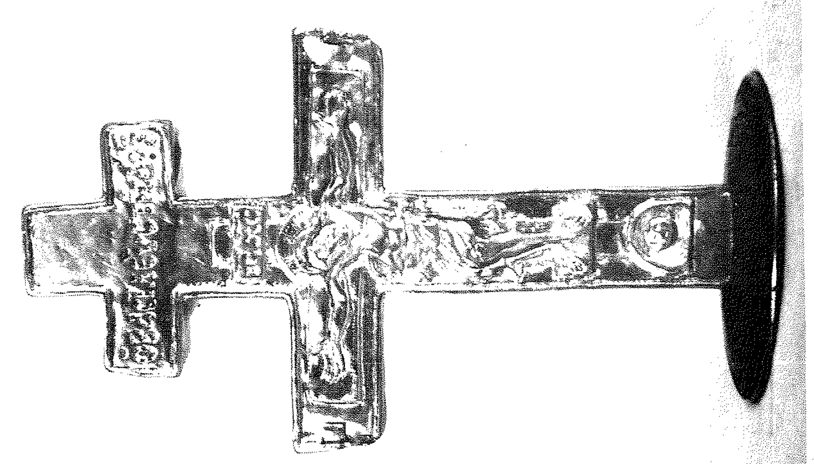
4. f. 2v



1. f. 1v: Giovanni

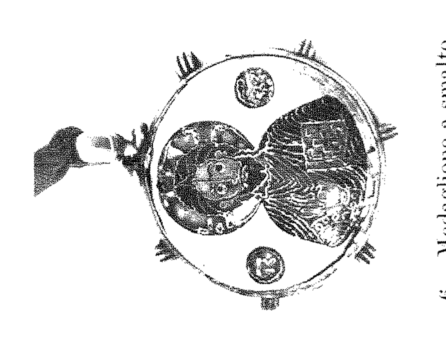


3. f. 218v: Marco

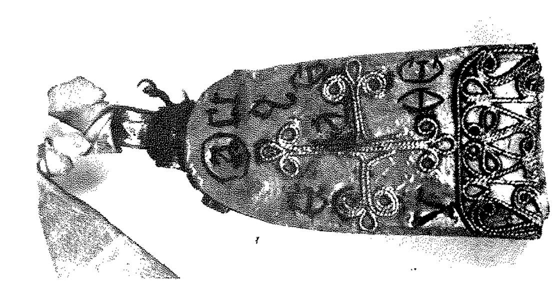




9. Stauroteca, lato anteriore

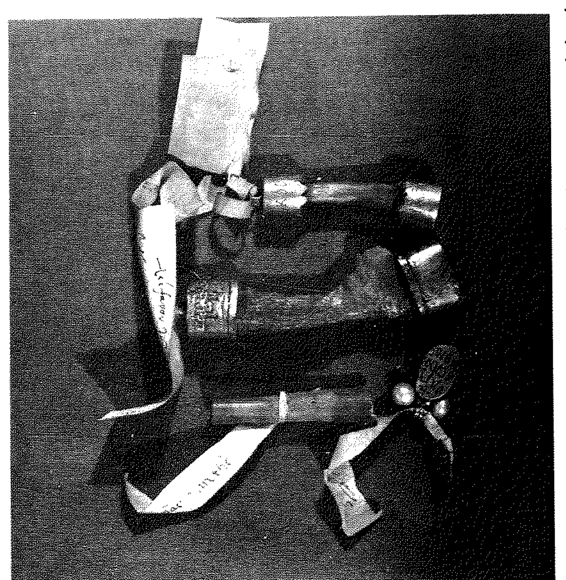


6. Medaglione a smalto



8. Reliquiario di S. Bartolomeo, recto

5. f. 5v



7. Medaglione in oro e perle e reliquie con guarnizioni

ta presupposta in un breve accenno del Toesca (7), ma il Garrison, che nel suo Italian Romanesque Panel Painting include questa icona, nel gruppo A (scuola adriatica, la più fedele ai modelli bizantini), sembrava proporre invece un'ambiente italo-bizantino (8).

In questo contesto acquistano particolare importanza, per una verifica della tradizione relativa ad un'importazione dal mondo bizantino, le osservazioni ed i riscontri fatti durante lo smontaggio del rivestimento e la ripulitura della tavola.

Della copertura, espunta la chiaramente non pertinente corona della Vergine, sono stati staccati i tratti diversi, a disegno non uniforme, anche se sempre a motivi geometrico-vegetali, eseguiti a sbalzo su lamina d'argento dorato;in oro risulta il guanto della Vergine e l'aureola del Bambino ; su entrambi, perle forate montate con filo d'oro e pietre preziose inserite in alveoli. Sotto la parte bombata del guanto è stato trovato un impasto di pece greca. Le parti più antiche, (bordo sulla sinistra e fondo) presentano evidenti analogie con il rivestimento delle ben note icone bilaterali con Cristo Psychosotis e Crocifissione e con Vergine e Bimbo e Vergine al Tempio, del Museo di Skopje, entrambi datati al XIV sec. e provenienti da Ochrida (9).

Lo smontaggio del rivestimento ha permesso di controllare che, contrariamente alla supposizione del Garrison (10), non vi sono ai lati gli angeli che spesso sono presenti in tale posizione e che il fondo verdino-turchese (riscontrabile in tutta una serie di icone del Sinai) nonchè l'assenza di ogni altro particolare decorativo sulla tavola (oltre le sigle tradizionali), fanno presupporre il rivestimento metallico fin dall'origine. Dalla ripulitura è risultata l'assenza di restauri precedenti e la minima entità dei pochi ritocchi. La pittura dimostra, al suo stato originario quindi, una delicatezza d'esecuzione, una morbidezza d'impasto coloristico e di modellato, che sfuma rigidità e linearismi, una dol-

7) - P.TOESCA, Il Medioevo, Torino 1927, p.1038, nt. 44

8) - E.B.GARRISON, Italian Romanesque Panel Painting, Florence 1949, p.65, n.126, con datazione alla fine XIII-inizi XIV sec., Venezia (?), Sicilia (?)

9) - A.GRABAR, Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du moyen age, Venise 1975, fig.31 n.12, p.38, fig.30, n.11, p.37

10) - E.B.GARRISON, op.cit., cfr.ora M.BONFIOLI in Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e di Grosseto, Genova 1979, p.104 n.38 figg.88-89; si elimini nella quartultima riga della prima colonna la parola "italianeggiante", scritta per errore.

cezza d'espressione che fanno superare le incertezze d'attribuzione e indirizzano, coerentemente con il tipo consueto dell'Odighitria d'età paleologa, al XIV sec., e ad una produzione propriamente bizantina.

Di altro tipo e di ben diversa consistenza e notorietà, il gruppo di oggetti bizantini che forma il complesso, storicamente unitario, che sta alla base del tesoro dell'Ospedale di S.Maria della Scala. Su di esso non mancano nè dati nè documentazione, che, spesso, studiata parzialmente a vari fini, è stata ora uniformemente raccolta da un mio collaboratore, il dott. R. Batignani. I'Ospedale di Siena acquistò dopo varie trattative e controlli nel 1359 a Venezia (resta copia dell'atto di vendita), da un mercante fiorentino con fondaco a Costantinopoli reliquie di Cristo, della Santa Croce, della Vergine, di molti importanti santi e un lezionario di Vangelo miniato, con ricchissima copertura in argento dorato e smalti. Tale acquisto, per la santità dei resti, per la loro provenienza da Costantinopoli e per il prezzo notevole (3000 fiorini, più un vitalizio al mercante e alla famiglia) ebbe eco profonda nella vita cittadina e fece dell'Ospedale di S. Maria della Scala il più importante centro di venerazione del territorio, con l'istituzione di indulgenze papali, feste religiose, la costruzione di edifici e la loro decorazione, diventata poi famosa, collegata o ispirata alle reliquie (11). Sulle varie implicazioni di carattere storico-culturale e religiose, nonchè su alcuni oggetti già noti non è il caso di dilungarsi. Mi limito ad una brevissima illustrazione dei pezzi meno conosciuti, riservando la trattazione specifica e generale a quello che, spero, sarà il terzo volume della collana "Ricuperi bizantini in Italia" (12).

11) - Da ultimo, H.W.van OS, Vecchietta and the Sacristy of the Siena Hospital Church, 's-Gravenhage 1974, spec. pp.1-30, con bibliografia ed i principali riferimenti d'archivio in appendice. Oltre a quanto elencato dal van OS, fanno ora parte del tesoro altri reliquiari, eseguiti in Occidente anche da artisti famosi. Gli oggetti sono riportati in Inventario Generale degli oggetti artistici di proprietà dell'Ospedale, Siena 1900 pp.22-24; riscontrati nell'inventario del 23.2.77.

12) - Non è possibile dare in questa sede tutta la bibliografia sull'acquisto del 1359; sarà data nella pubblicazione generale. Nelle fonti senesi e sulla città di Siena coesistono due tradizioni: quella più seguita e desunta dal contratto di vendita, che riferisce questi arredi alla cappella del Palazzo Imperiale di Costantinopoli (alcuni addirittura a Costantino il Grande); un'altra, più tarda e meno seguita, che li ritiene portati da pellegrini o crociati dall'Oriente, oppure portati a Venezia dopo il sacco del 1204 e lì rivenduti. Per la documentazione d'archivio v. G.CANTUCCI-U.MORANDI - Archivio dell'Ospedale di S.Maria della Scala, I, Roma 1960, p.30, n.120

Tralasciando quindi la splendida e famosa copertura del lezionario di Vangelo (13), mostrerò invece le quattro miniature a piena pagina degli Evangelisti e alcune delle decorazioni vegetali del manoscritto in essa contenuto. Il manoscritto è stato studiato da un punto di vista generale o propriamente paleografico (14), ma, se si eccettuano le descrizioni nella letteratura locale (15) o brevi accenni altrove (16), non mi risulta che le sue miniature siano state illustrate. Nate contemporaneamente al testo, come prova lo scarico dei colori della testata al f.219 e l'identicità della pergamena, esse rappresentano, su fondo oro e con delicati colori, ma senza varianti iconografiche rispetto ai modelli più semplici: Giovanni (Fig. 1), Matteo (Fig. 2), Luca, Marco (Fig. 3). Di buona e curata esecuzione, queste miniature sono tut-

13) - Sulla copertura, da ultimo: P.HETHERINGTON, Byzantine Enamels on a Venetian Book Cover, in Cah.Arch., XXVII, 1978, pp.120-142, con bibliografia precedente. Non crede improbabile l'ipotesi di una esecuzione non bizantina della parte metallica. Aderendo cortesemente ad una mia richiesta un esame del codice è stato effettuato a Siena dalla Prof. Dal Franco, direttrice dell'Istituto di Patologia del Libro "A. Gallo" di Roma con la consulenza del Prof. G.Cavallo e del Tecnico dell'Istituto.

14) - T.W.ALLEN, Notes on Greek Manuscripts in Italy, London 1890, p.57; J.I.HEIBERG, Die Evangelienhandschrift in Siena, in Philologus, 55, 1896, pp.732-734; M.BONICATTI, Per una introduzione alla cultura medio-bizantina di Costantinopoli, in Riv.Ist.Naz.Arch.Stor.Arte, IX, 1960, pp.264-265, nt.63; E.MIONI, Catalogo dei codici greci in Italia, II, Roma 1965 pp.413-414.

15) - Si vedano, nella Biblioteca Comunale di Siena: C.STADERINI, Breve relazione dell'Evangeliario greco..., 1770 (ms.C. II.9), f.3; G.RISTORI, Breve e distinta relazione delle sacre reliquie e di un Evangeliario greco, 1770 (ms.C.II.9) f.11; G.DE ANGELIS, Memorie manoscritte riguardanti la Pubblica Biblioteca, s.d. (ms.C.V.5) ff.57-58; IDEM, Miscellanea (ms.A. IX.62), ff.13-14. Inoltre : L.ILARI, Scienze sacre, Siena 1846, p.69.

16) - G.BIANCHINI, Evangeliarium quadruplex, II, Roma 1749, pp.584-585 (XIV); A.MUNOZ, Byzantinische Kunstwerke, in Byz. Zeitschr., XIII, 1904, pp.707-708, con riferimento ai pochi precedenti; L.DAMI, L'Evangelario greco della Biblioteca Comunale di Siena, in Dedalo, III, 1922-1923, p.240; V.N.LAZAREV, Storia dell'arte bizantina, Torino 1967, p.254, nt. 51.

tavia superate in bellezza, vivacità e delicatezza,dalla parte ornamentale e dalle iniziali figurate, di cui mi limito a dare due esempi, rispettivamente del f.2v e 5v (Figg. 4-5).

Variamente datato dal X al XIII sec., questo codice miniato sembrerebbe da collocare in base alla paleografia piuttosto nel corso dell'XI sec. mentre alcune caratteristiche delle miniature depongono per il XII.

Tra gli oggetti di devozione e le reliquie acquistate nel 1359 (46 pezzi notificati nella copia dell'atto di vendita, ora ridotti numericamente e non tutti di produzione bizantina) alcuni non sono stati riprodotti nè studiati a fondo, al di fuori delle menzioni nelle fonti senesi (17).

Tra essi, un medaglione circolare (diam. cm.28) raffinatamente lavorato in argento dorato e smalto con anello di sospensione e sei morsetti a triplice filettatura, spaziati regolarmente sul perimetro, per fermare il retro, andato perduto, che forse portava l'indicazione del contenuto (Fig. 6). Il cartiglio pergamenaceo con scritta in latino che accompagna ogni reliquia è illeggibile,ma lo smalto con l'effige del Cristo benedicente con la destra mentre tiene il libro nella sinistra, fanno identificare la pietra contenuta con una delle due reliquie della lapide del S.Sepolcro, menzionate nel contratto di vendita. La lavorazione è molto accurata,gli alveoli sottili e fitti, i colori usati il verde, il rosso il blu, il bruno, l'azzurro. Si propone una datazione verso l'XI sec.

Legato al cartiglio, anche qui illeggibile,con anello di sospensione del consueto tipo bizantino a cui sono accostate due perle forate, legate con filo d'oro, si trova un ciondolo di forma irregolarmente ovale (diam. magg. cm. 3, diam. min. cm 1,2, spess. cm.1) in oro (Fig. 7). Sul davanti, al sommo, una croce greca patente cui segue il nome del Santo. E' un oggetto di notevole valore decorativo per il quale si potrèbbe proporre una datazione attorno al XII sec.

17) - Da ultimo vd.U.MORANDI-A.CAIROLA, Lo Spedale di S.Maria della Scala, Siena 1975, pp.94, 107, 108. Alcuni oggetti sono stati esposti, all'interno degli attuali contenitori,alla Mostra dell'antica arte senese, Catalogo, Siena 1904, ai nrr.79, p.46, 97, p.48,118 p.50,132, p.52. Le datazioni ivi proposte, spesso assai alte (vd., per esempio, nrr.79 e 97) sono discusse da A.MUNOZ, art.cit., p.706.

Accanto ad esso la foto riproduce alcuni esempi di prodotti dell'industria artistica bizantina che il Tesoro dell' Ospedale documenta in gran numero : la guarnizione di reliquie mediante una o più fasce con piccola decorazione incisa, in argento dorato, o oro, su cui è scritto il nome del Santo cui il resto è attribuito. Spesso sono aggiunte perle legate a filo o sono incastonate pietre preziose, come si vede qui e nel famoso braccio di S.Giovanni Battista, donato da Pio II nel 1464, alla chiesa metropolitana di Siena.

Presento anche un contenitore-astuccio d'argento dorato, di cui manca la parte posteriore, sagomato accuratamente sul frammento d'osso che contiene la reliquia di S.Bartolomeo apostolo, com'è indicato direttamente su un'etichetta in greco attaccata all'osso e sul cartiglio in latino. Come sempre, la lavorazione è assai accurata; l'anello di decorazione è massiccio e con decorazione geometrica;sul bordo e sul davanti la decorazione è a filigrana e forma, al sommo, una croce greca a estremità fiorite e, più in basso, un motivo geometrico-floreale, interrotto bruscamente sul fondo (Fig. 8). L'altezza massima è di cm 6,5, compreso il gancio; la larghezza di cm 2,6; lo sguancio posteriore di cm 1,9. Alcune lettere a niello si trovano non coerentemente negli spazi vuoti di decorazione (18). Cinque fermagli o morsetti sono disposti su ogni lato posteriore.

Riprodotto dal van Os (19), ma non studiato, è un altro reliquiario pure d'argento dorato a forma di scatola apribile con cerniera sul lato lungo e con gancio fisso sul bordo arrotondato (alt. cm 7,6 circa; largh. cm 3,1; spessore cm 2 circa). Sul bordo e sul retro una lunga iscrizione in greco, trascritta in minuscola su un cartiglio. Sul davanti è scolpita la maestosa figura nimbata di S.Giovanni Crisostomo con ricche vesti liturgiche.

E' stato aggiunto posteriormente un piede circolare a smalto blu con due stemmi (uno dell'Ospedale della Scala) al reliquiario della vera croce, in oro a forma di croce a doppio braccio; apribile con due linguette passanti ribattute.

18) - Si potrebbe pensare (ma l'ipotesi va verificata) a una manomissione o rilavorazione in ambiente veneziano ove ebbe gran favore la lavorazione in filigrana; vd.H.HAHNLOSER, Schola et artes cristallariorum de Veneciis 1284-1319. Opus venetum ad filum, in Venezia e l'Europa (Atti XVIII Congr.Storia Arte), Venezia 1956, pp.157-164

19) - H.W. van OS, op.cit., figg. 8 e 9, ultimo a destra.

L'altezza del braccio verticale è di cm 10,5; il braccio orizzontale maggiore misura cm 6; quello minore cm 3,5. Una ricca decorazione a traforo di girali dorati, fittamente attorti, circonda la più piccola croce (alt. cm 5; braccio orizzontale cm 2,8) che contiene la reliquia (Fig. 9). Sul lato anteriore il Cristo in croce con la testa reclinata, torsioni accentuate nelle braccia e nel torso, i piedi divaricati; la croce è presentata confitta sulla cima del monte con il cranio effigiato al suo interno. Databile, nel complesso, tra XII e XII sec. (20).

Più nota la preziosa cassettina (alt. cm 5,8; largh. cm 5; spess. cm 1 circa) in argento dorato con, sul retro, filigrane e pietre preziose e, sul lato anteriore,uno smalto con Crocifissione circondato da pietre preziose. Un piccolo girale a due estremità fogliate corre attorno al bordo. Secondo l'iscrizione, ripetuta nel cartiglio, vi erano contenute parti di manto, spugna, lancia, canna, peli della barba e sangue di Cristo, reliquie che sarebbero già appartenute a Costantino. Attribuita precedentemente al IX sec. (21), la datazione è stata spostata, concordemente dal Iazarev e dal Volbach, al XII sec. (22).

Pure oggetto di controversie è la datazione (IX o XII sec.; più correttamente, riterrei XIV sec.) dell'altro reliquiario in argento sbalzato, rettangolare (alt. cm 8,5, larghezza cm 5,5; spess. cm 1,47) (23), anch'esso provvisto del tipico anello di sospensione. Secondo l'iscrizione incisa in maiuscole nella scena della Crocifissione, e secondo quanto ripetuto nel cartiglio e nel contratto di vendita, vi erano

---

20) - CH.ROHAULT DE FLEURY, Memorie sur les instruments...., Paris 1870, pp.100-101 e tav.VI (ricava le notizie da G.RISTORI, cit., erroneamente indicato come TRISTORI); A.FROLOW, Ia reliquie de la vraie croix, Paris 1961, p.515, n.736

21) - Mostra dell'antica arte senese, cit. n.79 p.46

22) - V.N.LAZAREV, Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento Bilder, in Art Studies,1931, p.17 nt.3; F.VOLBACH, La stauroteca di Monopoli, Roma 1969, p.11 fig.24; foto anche in van OS, cit. figg. 8- 9

23) - IX sec. in Mostra dell'antica arte senese,cit. nr. 97 p.48; XII sec. per A.MUNOZ, art.cit., p.706; XIV sec. per F. VOLBACH, Venetian Byzantine Works of Art in Rome, in Art Bulletin, 1947, p.94, fig.17 e per A.FROLOW, Les reliquiaires de la vraie croix, Paris 1965, p.102; foto in Van Os, cit., figg. 8-9. Ia reliquia del chiodo, senza menzione del reliquiario, è citata in ROHAULT DE FLEURY, op.cit., pp.171 e 180.

custoditi resti della veste purpurea e del chiodo della mano di Cristo. Sull'altro lato è raffigurata l'Anastasi (come indicato anche dalla scritta) senza varianti iconografiche rispetto al tipo consueto, come del resto la Crocifissione,che ha però uno sfondo architettonico.

Una più ampia ed approfondita analisi (qui impossibile), che terrà unitariamente conto, oltre che degli elementi stilistici, iconografici e tecnici, anche degli apporti ricavabili dall'esame paleografico e dei dati storici, sarà condotta altrove. Queste brevi note valgano intanto come comunicazione del lavoro che si sta svolgendo e dei risultati che si preannunciano.

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

INFLUENCE STYLISTIQUE DE BYZANCE SUR LES PEINTURES MÉDIÉVALES DE NINFA (LATIUM)

Avec deux planches

Constantin V Copronyme donna, vers 750, les territoires byzantins de Ninfa et de Norma au pape grec Zacharie. Depuis lors, et jusqu'à la fin du XIIIe siècle, la terre de Ninfa et la petite cité fortifiée qui en naquit au pied des Monts Lepini appartinrent à la papauté et furent concédées en fief à de grandes familles comme les Frangipani, les Conti et, enfin, les Caetani (1). En 1300, Boniface VIII céda le domaine de Ninfa en fief perpétuel à son neveu Pietro Caetani et à ses descendants. La ville connut alors son plus grand épanouissement. En 1381, au début du Schisme d'Occident, la division des Caetani entre partisans d'Urbain VI et partisans de Clément VII entraîna le sac, l'incendie et la destruction de Ninfa par les troupes des territoires avoisinants. L'agglomération urbaine cessa d'exister et la plus grande partie de la ville resta à l'état de ruines mais, en tant que siège de garnison, lieu de culte, petit centre industriel, pêcherie, jardin de plaisance, la région située aux alentours de la forteresse et quelques monuments comme S. Maria Maggiore connurent encore une certaine activité. Ce n'est que vers 1675-80 que l'abandon devint presque total à cause des progrès de la malaria. Depuis l'assèchement des marais pontins, les Caetani ont transformé la ville endormie en jardin romantique. Le domaine est actuellement géré par la Fondation Caetani.

Les sanctuaires de Ninfa gardent encore, entre leurs murs ruinés, quelques témoins de leur décoration peinte. Celle-ci a été exécutée en deux étapes principales : la première paraît se situer, selon les monuments, entre 1150 et 1230, c'est-à-dire surtout sous les Frangipani et les Conti, la seconde vers 1300, peut-être à l'époque de Pietro Caetani (2).

Les "fresques" fragmentaires de cette deuxième époque marquent une nette rupture vis-à-vis du linéarisme byzantin qui avait persisté dans la peinture italienne du Dugento ; certaines d'entre elles s'apparentent aux réalisations d'un Pietro Cavallini (3).

Les peintures de la première étape, essentiellement conservées dans les absides, s'inscrivent, par contre, dans le courant marqué par l'esthétique de l'art des Comnènes et des Angelo-Comnènes. Des environs de 1150 à ceux de 1250, la peinture italienne connut, en effet, un regain d'influences byzantines animé, sur place, par les foyers artistiques de Sicile, d'Italie méridionale et de Venise (4). L'art de Rome et du Latium subit l'influence de ces foyers et, sans doute dans le deuxième quart du XIIe siècle, le maître qui travailla à S. Pietro de Tuscania et deux de ceux qui oeuvrèrent à Sta Croce in Gerusalemme de Rome amorcèrent le mouvement de retour aux sources byzantines qui allait s'amplifier dans la seconde moitié du siècle et se maintenir jusque vers 1250 dans l'école de Tivoli-Anagni (5).

Les églises de Ninfa qui conservent encore des fragments de leur première décoration sont Sta Maria Maggiore, S.Biagio, S.Giovanni, S.Salvatore et, hors les murs, S.Pietro ; ces peintures sont totalement inédites. Le décor de la grotte de S.Angelo sopra Ninfa devait appartenir à la même veine ; il a aujourd'hui disparu dans les moisissures et ne nous est plus connu que par des aquarelles, des dessins et une étude de l'archéologue-peintre Maria Barosso (6). Nous ne l'envisagerons pas ici puisqu'il ne peut être analysé que sur des copies ; de même nous n'examinerons pas les peintures de S.Salvatore qui s'éloignent davantage de la "ligne" byzantine.

Il semble que les "fresques" absidales de Sta Maria Maggiore, le plus grand sanctuaire de Ninfa, soient les plus anciennes du lieu. Le cul-de-four est totalement dénudé mais le Christ emporté au ciel devait y être peint comme le révèle l'analyse du registre suivant. En effet, sous le cul-de-four et séparé de lui par, au moins, une ligne d'ocre rouge, se trouvaient les personnages de la partie inférieure d'une Ascension.

Les trois figures les mieux conservées, à savoir la Vierge orante, l'ange qui désigne le ciel et saint Pierre ont été détachées en 1971 et abritées au château de Sermoneta (7). Sur place, subsistent encore, à droite, cinq figures d'apôtres se dirigeant vers le centre. Elles sont fortement endommagées. La disposition des personnages, leurs attitudes et leurs gestes répondent aux schémas élaborés par Byzance et dont les Ascensions de St-Nicolas Kasnitsi de Castoria ou St-Georges de Kurbinovo offrent des exemples voisins de celui-ci (notamment pour le geste de l'ange). En Occident, le terme de comparaison le plus proche, à mon sens, est un fragment d'Ascension découvert en 1961 dans le baptistère de St-Marc de Venise (8). Là, comme à Ninfa, une séparation existait entre le Christ et les témoins de la scène. A Sta Maria Maggiore, seule une bande rouge est encore visible mais elle a pu délimiter un bandeau ornemental plus important comme c'est le cas à St-Marc. Cette césure (plus romane que byzantine) n'empêche pas que saint Pierre et l'ange désignent nettement le ciel.

Du point-de-vue stylistique aussi, l'empreinte de Byzance est manifeste à Sta Maria Maggiore. Non seulement l'artiste fait montre d'un jeu subtil du pinceau et d'un coloris délicat dont les nuances sont obtenues à l'aide de trois tons, mais tant dans les drapés que dans le rendu des parties anatomiques, il utilise des schémas graphiques répandus dans l'art byzantin du XIIe siècle. La régularité et surtout la symétrie des traits du visage - dont on peut juger par la tête de saint Pierre - révèlent, par contre, l'interprétation romane des données byzantines (fig. 1). Le même phénomène se rencontre notamment dans les fresques influencées par Byzance qui subsistent dans l'ancien campanile de l'abbaye de Farfa, au Nord de Rome (9).

Le registre immédiatement inférieur représentait des saints en position frontale : des figures féminines à droite; des évêques à gauche. Les uns et les autres ont à peu près disparu. Les panneaux centraux, ajoutés au XIVe siècle, sont en meilleur état de conservation. Le registre le plus bas est totalement détruit. Les peintures les plus anciennes étaient toutes sur fond bleu.

Etant donné la forte empreinte byzantine dont témoignent les figures les mieux conservées de l'Ascension, il semble que la première décoration de Sta Maggiore doive se situer au plus tôt vers 1150 c'est-à-dire qu'elle venait peut-être d'être exécutée lors de l'intronisation du pape Alexandre III dans cet édifice, en 1159. Une date plus avancée dans la seconde moitié du siècle n'est pas à exclure mais le calme des draperies, la simplicité des pans flottants, le caractère et le nombre limité des complications maniéristes (par exemple le repli sinueux au dessus des ceintures de Pierre et de l'ange) n'invitent pas à descendre cette datation jusqu'à 1200. S'il fallait établir des parallèles chronologiques avec d'autres fresques influencées par Byzance, dans le Latium, j'aurais tendance à situer les peintures de Sta Maria Maggiore plus ou moins en même temps que celles de Farfa et avant celles de Marcellina (10), c'est-à-dire plutôt dans le deuxième tiers du XIIe siècle.

Le courant maniériste tardo-comnène qui, à Byzance comme en Italie, eut des répercussions pendant toute la première moitié du XIIIe siècle donna naissance, dans la peinture romane italienne, à des oeuvres où les formules byzantines abondent, transplantées via les mosaïstes de Sicile, de Grottaferrata ou dé Venise, via les derniers fresquistes de San Angelo in Formis ou d'autres, dans le Latium même (11). Les visages sont expressifs, les mouvements vifs et les draperies agitées mais, même chez les meilleurs interprètes, la vitalité profonde de l'esthétique tardo-comnène a disparu. Les schémas se déssèchent, ils ne "collent" plus à la forme; l'expression des visages prend souvent un caractère populaire, parfois caricatural ; les procédés de coloris tendent à se simplifier, les oppositions remplacent souvent les nuances.

Les peintures de St-Sylvestre de Tivoli (12), celles de la crypte de la Cathédrale d'Anagni (13), de St-Nicolas de Filettino (14) et des Quatre-Saints-Couronnés de Rome (15) montrent, au sein d'une même école, le processus d'emploi, de transformation et d'usure des formules tardo-comnènes (on peut noter que ce processus n'est pas très éloigné de ce qui se passe en terre grecque elle-même, par exemple à la Mavriotissa de Castoria ou au Sauveur de Mégare).

Dans les églises des Abruzzes, à Sta Maria Maggiore de Pianella, par exemple, se manifeste également le goût de l'exploitation tardive du linéarisme comnène (16).

Il semble que ce soit au début de cette évolution qu'il faille inscrire les peintures des chevets de S. Giovanni, de S. Biagio et de S. Pietro de Ninfa. Autant que l'on puisse encore en juger, la conque de ces trois monuments était décorée d'une théophanie (c'était certainement le cas de S. Pietro) et le registre immédiatement inférieur d'une double procession de personnages convergeant vers le centre. C'est dire que la partie supérieure de ces absides présentait un programme comparable à celui qui figure à Sta Maria Maggiore, sans que, pour autant, il se soit nécessairement agit d'Ascensions. L'abside de S. Giovanni comprenait encore deux registres figurés et un d'imitation de placages de marbres ; sa composition était comparable à celle du chevet de St-Sylvestre de Tivoli. Il semblerait que les parties basses étaient encore relativement bien conservées au début de ce siècle (17). Les absides moins hautes de S. Biagio et de S. Pietro ne comptaient peut-être qu'un seul registre sous la double procession.

Les deux anges fragmentaires qui restent encore dans la conque à demi-écroulée de S. Giovanni et les figures discernables dans les autres zones témoignent d'un style beaucoup plus maniériste et plus mouvementé qu'à Sta Maria Maggiore. Les pans flottants qui précèdent et suivent les anges sont composés de longs plis aux inflexions nerveuses, aux effets de chevauchements, aux jeux de courbes et de contre-courbes et aux soulèvements en corolles qui n'ont, à ma connaissance, guère d'équivalents dans la peinture romane italienne mais trouvent leur source esthétique dans les plissés de Nerezi, de Kurbinovo ou de Lagoudera (fig. 2). De même, les draperies qui subsistent dans le registre de la "procession" révèlent de larges mouvements souples aux directions soulignées par de subtils dégradés, très différents du linéarisme monotone et souvent sec de la tradition propre au Latium.

L'abside de S. Biagio a été fortement noircie par le feu. Dans le cul-de-four, l'enduit est en grande partie conservé mais seulement quelques éléments de peinture sont encore visibles. Ils révèlent la présence d'une mandorle, au centre, et celle de plusieurs (quatre ?) personnages à la base de la conque, entourant la gloire et dirigeant, semble-t-il, leurs mains vers elle. Il a pu s'agir d'anges. Deux pans flottants, à la lisière gonflée et ondulée, permettent, en outre, d'établir un rapprochement stylistique avec les peintures de S. Giovanni. Celui-ci est confirmé par l'examen de la double série de saints (vraisemblablement les apôtres) convergeant vers le centre de l'abside où une madone du XIVe siècle cache l'image primitive. Ces figures mutilées, vêtues à l'antique, se présentent devant une série de panneaux ; celles de droite sont encore in situ ; celles de gauche sont exposées à Sermoneta. Le dessin des vêtements s'apparente non seulement à ce que l'on trouve à S. Giovanni mais, par la monumentalité élégante et la forme même des plis, aux drapés de Monreale (voir, par exemple, le premier apôtre à droite à Ninfa et le Christ guérissant le lépreux, à Monreale)(fig. 3). Le visage le mieux conservé montre que l'artiste a fait siens les graphismes tardo-comnènes et qu'il les applique avec un brio exceptionnel. Les rehauts clairs sont particulièrement significatifs à cet égard. Une grande ressemblance existe entre le traitement du décolleté de cet apôtre (?) et celui de l'ange de droite à S. Giovanni. La forme en pointe vers l'arrière n'est pas sans rappeler le décolleté de Jean dans le Thrène de Nerezi.

Une sainte couronnée et un évêque, représentés frontalement (probablement contemporains des fresques précédentes), ont été détachés du mur latéral de gauche de S. Biagio. Ils se trouvaient à côté de panneaux ultérieurs.

S. Pietro est la moins détruite des églises de Ninfa et sa conque est la seule où la théophanie soit partiellement visible mais toutes les couleurs ont viré au rouge suite à l'effet du feu.

Une vague silhouette dans une mandorle, une large main tenant un livre ouvert avec un reste d'inscription, une sorte de marche-pied ponctué de perles évoquent la personne du Christ. Deux fragments d'anges superposés et tendant les mains vers la gloire, à droite, un reste d'ange en bas, à gauche, complètent ce qui était, incontestablement cette fois, une vaste théophanie. La manière dont ces trois anges s'inscrivent dans le cul-de-four, la façon dont se déploient autour d'eux leurs ailes et les pans de leurs vêtements témoignent d'un sens assez magistral de la composition. Des détails comme la finesse des traits du visage, la sensualité de la bouche, l'élégance des longues mains, confirment la qualité de l'artiste qui oeuvra dans ce sanctuaire. Les rehauts blancs des visages et des draperies, le mouvement et les schémas linéaires de celles-ci, situent ces peintures au même moment stylistique que celles de S. Giovanni et de S. Biagio. Elles pourraient même être issues du même atelier. Les plis plats, marqués de transversales parallèles, très visibles ici, sont typiquement byzantins. Parmi les exemples créés en Italie, il suffit de rappeler ceux de Monreale et de la crypte d'Aquilée. Un large bandeau ornemental d'inspiration antique bordait tout l'intérieur de l'arc absidal ; il est d'un type relativement courant dans la peinture du Latium au XIIIe siècle.

Sous la conque, à gauche, la partie inférieure d'un personnage se dirigeant vers la droite permet de supposer qu'à S. Pietro, comme dans les autres églises de Ninfa, deux théories convergeaient vers le centre de l'abside ; probablement celles des apôtres.

Les peintures de S. Giovanni, S. Biagio et S. Pietro, qui présentent entre elles plusieurs points communs et relèvent, en tout cas, d'un même courant stylistique, me semblent devoir se situer dans le premier tiers du XIIIe siècle, avant la décoration de la crypte de la cathédrale d'Anagni. Elles sont, en effet, nettement plus marquées par l'esthétique tardo-comnène que celles de Sta Maria Maggiore de Ninfa et ne connaissentpas encore la formulation quelque peu stéréotypée des réalisations du groupe Anagni-Filettino. Les formes y ont une vitalité et une qualité qui dénotent l'influence assez directe des modèles byzantins. Avec le décor plus ancien de Sta Maria Maggiore, elles devaient constituer un remarquable ensemble illustrant la vague de byzantinisme des alentours de 1200 qui revivifia l'art roman du Latium.

NOTES

(1). Pour l'histoire de Ninfa, voir : G. TOMASSETTI, La Campagna romana, antica, medioevale e moderna, II. Via Appia, Ardeatina ed Aurelia, Rome, Loescher, 1910 ; nouvelle édition, Banco di Roma, 1975, pp. 459-475 ; G. CAETANI, Domus Caietana, Sancasciano Val di Pesa, I_1 et I_2, 1927, II, 1933 ; G. MARCHETTI-LONGHI, Ninfa nella Regione pontina, dans Palladio, XIV, 1964, fasc. I-III, pp. 3-27, où l'on trouvera mention des sources anciennes et une bibliographie moderne plus détaillée.

(2) Ces datations sont celles que je propose au terme d'une étude sur l'ensemble des peintures des églises de Ninfa. Je profite de l'occasion qui m'est offerte ici pour remercier très chaleureusement M. P.PHILIPPOT qui m'a fait connaître ces peintures et Sir HOWARD qui m'a aimablement accueillie dans son domaine.

(3) L. HADERMANN-MISGUICH, Une Crucifixion "Cavallinesque" à S. Pietro de Ninfa (Latium), à paraître dans les Annales d'Histoire de l'art et d'archéologie, III, 1981. Le terme de "fresques" est ici employé au sens large, aucun examen scientifique n'ayant encore déterminé s'il y eut à Ninfa des peintures exécutées "a fresco".

(4) Afin de ne pas trop alourdir l'appareil critique de ce texte, nous ne donnerons pas de référence bibliographique pour chacun des monuments byzantins cités. Le lecteur pourra se reporter à V. LAZAREV, Storia della pittura bizantina, Turin, Einaudi, 1967, et aux rapports de V. DJURIĆ, J. LAFONTAINE-DOSOGNE et L. HADERMANN-MISGUICH, présentés au XVe Congrès International d'Etudes byzantines (Athènes 1976, Actes en 1979), où il trouvera une abondante bibliographie sur la peinture monumentale de l'époque des Comnènes. Pour la peinture romane d'Italie, peut-être moins connue des byzantinistes, nous indiquerons des références pour les illustrations et nous renverrons surtout aux études de G. MATTHIAE et d'O. DEMUS : G. MATTHIAE Pittura romana del Medioevo, II, Rome, Fratelli Palombi, 1966, IDEM, Riflessi del gusto tardo-comneno nella pittura italiana, dans Annali dell' Università degli studi dell'Aquila, III, 1969, pp. 11-43 ; O. DEMUS, Romanische Wandmalerei, Munich, Hirmer, 1968 ; IDEM, Byzantine Art and the West, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1970.

(5) S. Pietro de Tuscania : O. DEMUS, Romanische Wandmalerei, pll. XIX, 43-45 ; Sta Croce : G. MATTHIAE, Gli Affreschi medioevali di S. Croce in Gerusalemme, Rome, De Luca, 1968 ; Tivoli-Anagni : cf notes 12 - 15.



1. Ninfa, S. Maria Maggiore, visage de Saint Pierre dans l'Ascension

S. Biagio de Ninfa

Monreale

S. Giovanni de Ninfa

St. Georges de Kurbinovo

2—3. Comparaison de pans flottants

(6) Les deux aquarelles, datées de 1923, sont conservées au Palais Caetani, à Rome ; les dessins illustrent l'étude : M. BAROSSO : Ecclesiae Sancti Michaeli Archangeli supra Nynpham, dans Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, XIV, 1938, pp 67-80.

(7) Le sauvetage des fragments les mieux conservés des peintures de Ninfa a eu lieu, de 1968 à 1971, à l'initiative du professeur Paul PHILIPPOT, alors directeur-adjoint du Centre International d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens culturels à Rome. Comme Ninfa, Sermoneta appartint jusqu'à ce siècle aux Caetani.

(8) Sans doute de la fin du XIIe siècle. F. FORLATI, Ritrovamenti a San Marco, II. Un affresco del Duecento, dans Arte Veneta, XVII, 1963 pp 223-224 ; on trouvera une photo d'ensemble et un très bon détail en couleurs de la Vierge dans Venezia e Bisanzio (Palazzo Ducale, 8 giugno - 30 settembre 1974), Venise, Electa editrice, 1974, n° 50.

(9) P.MARKTHALER, Sulle recenti scoperte nell'Abbazia imperiale di Farfa, dans Rivista di Archeologia Cristiana; 1928, pp. 36-88 (pp 68-86).

(10) G. MATTHIAE, Les fresques de Marcellina, dans Cahiers Archéologiques, V, 1951, pp 71-81.

(11) Par exemple, le peintre de l'abside de Sta Maria Maggiore de Tuscania (O. DEMUS, Byzantine Art and the West, p. 228).

(12) O. DEMUS, Romanische Wandmalerei, pll 50-52.

(13) ibidem, pll. XXII-XXV, 53-54.

(14) B. ANDBERG, Gli Affreschi di San Nicola a Filettino, dans Acta ad archaeologiam ... Institutum Romanum Norvegiae, IV, 1969, pp. 127-142.

(15) O. DEMUS, Romanische Wandmalerei, pll 55-57.

(16) E. BERTAUX, L'art dans l'Italie méridionale, I, Paris, 1903, Paris-Rome 1968, p. 285 fig. 107.

(17) Les sujets énumérés par G. TOMASSETTI en 1910 paraissent correspondre au caractère plus narratif qui semble avoir été celui de ces registres inférieurs (op. cit, 1975, p. 472). L'église que nous appelons S. Giovanni d'après le plan paru dans la Domus Caietana, II, p.308, avait, auparavant, été identifiée comme S. Angelo.

MARIA VASSILAKIS-MAVRAKAKIS

WESTERN INFLUENCES ON THE FOURTEENTH CENTURY ART OF CRETE

With four plates

Western influences on the byzantine painting of Crete must be seen as the result of the island's occupation by the Venetians for more than four hundred years(I2I0-I669).The aim of this paper is to assess the penetration and the assimilation of western elements in the island's fourteenth-century painting.For a better understanding of these influences it is necessary to mention,first of all,the factors that played either a negative or a positive role in the Cretans' relations with the Venetians and their culture.

The Venetians,as conquerors of Crete,had to confront more than twelve major uprisings during the first years of the occupation.Only by the fifteenth century did they manage to consolidate their sovereignty over the island.[I]Though both sides were Christians,their religious differences appeared to them to be major and the Venetians were resented as heretics.[2]The measures Venice took against the church of Crete-the abolition of the Greek-orthodox hierarchy,the ban of any communication between the Cretans and the Patriarchate of Constantinople-never resulted in the island's isolation from the orthodox church but created an atmosphere of mutual suspicion and distrust between the Cretans and the Venetians.[3]They spoke a different language and this might have caused problems in their everyday life and relationship, especially in the early years of the occupation.But even though the Cretans were separated from the Venetians by these conditions,they still shared the same environment and were influenced by it.

The Cretans now inhabited cities designed,built and fortified according to Italian practices.Candia for example, the capital city of Crete,had a corso,a central square with a Duomo dedicated to San Marco,a Palazzo Ducale,a Loggia and fortification walls designed by the famous Veronese architect Michele Sanmicheli at the end of the sixteenth century.[4]Candia must have looked like an Italian city;so did

Canea, the second city of Crete, according to a seventeenth-century Italian traveller.[5] Cretans were dressed in western clothes as can be seen in donors' portraits found in some painted churches.[6] Latin monasteries were erected in the Cretan cities and latin churches were found all over the island.[7] Their gothic or renaissance style familiarized Cretans with western religious architecture. Cretans could also become aware of western religious art through the painted decoration of these monuments, their altarpieces and their portable works of art. Candia was transformed into an inernational port at which western works of art for the Venetians must have arrived and from where Cretan ones could be despatched to Venice and other Italian towns.[8] Western icons (both religious and secular) were to be found in Candia not only during the sixteenth and the seventeenth century, when they are well documented, but also in earlier centuries if only in limited numbers.[9] Information about Cretan artists who lived and worked in Venice from the sixteenth century onwards is found in the Archives of the Greek Community of Venice.[10] There is also documentation that already during the fourteenth century a number of Venetian painters lived in Candia[11] and that the Venetian painter Benedetto, priest of San Patermiano, visited Candia as early as the thirteenth century.[12] Cretan painters undertook commissions for both Greek and Venetian clients.[13] These painters did not only need to know and apply western iconography but also Italian styles of painting.

Western influences on the post-byzantine art of Crete have been extensively discussed.[14] On the other hand, little has been written about western influences on the byzantine art of Crete during the first centuries of the Venetian occupation, that is during the thirteenth, the fourteenth and the first half of the fifteenth century.[15] In order to identify these influences we have to look at the surviving painted churches and icons. The kind of material we have, however, gives a rather distorted image. No painted church-decoration has survived in the urban centers of Crete and the churches erected in villages or in the countryside, though considerable in number, provide us sometimes with examples of conservative style. So few icons have survived

from those centuries that this possible source of information about art in the cities is very limited. The western influences found in Cretan orthodox churches of the thirteenth, the fourteenth and the first half of the fifteenth century can be grouped into different categories, each category representing a further step in the absorption of western elements.

The most common type of western influences, which can be seen from the early years of the Venetian occupation, are the secondary elements within a composition. Soldiers dressed in western uniforms are depicted in the Betrayal, the Mocking of Christ, the Bearing of the Cross, the Crucifixion and the martyrdom of saints. (fig.1) Military saints are shown wearing chain-mail. Female saints are dressed in characteristic "brocart" tunics. (fig.2) Even Pilate in Christ's Trial is dressed like an Italian nobleman in the thirteenth-century church of the Transfiguration at Temenia. (fig.3) His servant also wears Italian clothes. Western-looking household objects are sometimes depicted in the Last Supper and Herod's feast.[16] The Cretan artists by applying these western elements appear to transfer into their painting images, which were part of their everyday life (Venetian soldiers, Venetian women, Venetian noblemen, Venetian household objects). These elements are not very significant in the question of western influences and they can be characterized as of an unconscious and decorative nature.

The second category also includes influences of a decorative character, which prove that the Cretan painters were more or less aware of Italian art. The radiating halo in relief, for example, is a feature widely used in Italian painting from the second half of the thirteenth century onwards.[17] The same feature was used in Cretan churches of the fourteenth and the first half of the fifteenth century.[18] (fig.4)

Influences which show that Cretan painters were also aware of western iconography fall into the third category. The crowd of people mingled with soldiers on horseback and the type of the architectural background in the Crucifixion of the fourteenth-century church of St.Pelagia in Viannos-dated 1360-are common features in western iconography but

unknown in byzantine art.[19] (fig.5) We also find depictions of saints belonging to the Latin church or saints painted according to the Latin church's tradition. St. Francis of Assisi[20] is found amongst orthodox saints in two fourteenth (fig.6) and in two fifteenth-century churches.[21] St. Bartholomew is painted holding his flayed skin in two fourteenth-century churches.[22] (fig. 7,8). This iconography conforms to the western tradition about the saint's martyrdom[23] but it was never adopted in byzantine art.[24] For the depiction of the Holy Trinity in the fourteenth-century church of the Virgin at Roustika-dated 1380/81-the artist followed a western iconographic variation of the theme showing God the father holding the arms of the crucified Christ's cross.[25] (fig.9) This is the so called "thronum gratiae" found in the West from the beginning of the twelfth century.[26]

The fresco decoration of the church of the Virgin Gouverniotissa and that of a monastery church dedicated to the Virgin Hodegetria represent the fourth and the last category in my classification. The western influences in the mid-fourteenth-century church of the Virgin Gouverniotissa were discussed for the first time by M. Chatzidakis.[27] He suggested some parallels between the frescoes of Gouverniotissa and paintings by Duccio and Giotto which seem convincing but the church needs further analysis. The frescoes of the second church, the monastery church of the Virgin Hodegetria, are partially preserved and can be also dated in the fourteenth century.

I have selected two examples from the church of the Virgin Gouverniotissa to show why this monument conforms to a deeper western influence. In the Crucifixion Christ is depicted with open eyes. (fig.10) To my knowledge, this is a unique example in the byzantine iconography of the theme not only for the fourteenth century but also for the twelfth and the thirteenth. The image of Christ with open eyes, used in the early representations of the Crucifixion, was gradually abandoned from the eighth century onwards, as the theological discussions during and after Iconoclasm concluded that Christ suffered during His Passion. It is the image of the suffering and dead Christ that the crucified Christ with closed eyes represents.[28] Western artists, on the other hand, being in accord with the Roman church's image of Christ

triumphant during His Passion, depicted Christ with open eyes. Influenced by the byzantine iconography of the theme, however, they adopted the crucified Christ with closed eyes by the end of the twelfth century and by the mid-thirteenth Christ was always depicted with closed eyes, as can be traced in Italian Romanesque crosses, which date from that period.[29]

If the crucified Christ with open eyes in Gouverniotissa is to be attributed to western influence, the question arises as to how the painter of our church became aware of the already obsolete western image of the crucified Christ with open eyes. The most likely explanation is that the painter saw a twelfth-century Romanesque cross, showing Christ with open eyes, in a Franciscan monastery of the island, since they usually possessed such crosses.[30] Impressed by the crucified Christ with open eyes he transferred his image in the Crucifixion of Gouverniotissa, eventhough this was contrary to his orthodox faith.

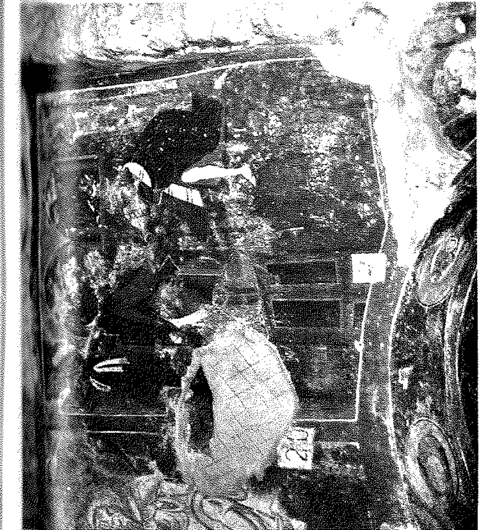
The second example I have chosen to show from the same church is the architectural background of a Christological scene, that of Christ teaching at the Solomon's porch. (fig.11). A colonaded building with a coffered ceiling and an ornamented frieze plays the part of the porch. As the painter intended to place the action within the porch he rendered the building in perspective. The kind of perspective he employed, however, was not of the "reversed" byzantine type[31] but of a rational one which was currently used by Giotto and thirteenth and fourteenth-century Sienese painters, such as Duccio and his followers.[32] The artist of Gouverniotissa must have been influenced by the architectural background of an Italian painting and he managed to copy it successfully. To do so he had to understand first its compositional technique. He might have already applied this kind of perspective in the execution of frescoes for a western church in Crete.

In the other church of this category, that of the Virgin Hodegetria, among the Akathistos' scenes is found a depiction of the Virgin enthroned. (fig.12) This scene looks far more a trecento work of painting than a byzantine one. It is so nicely executed "alla maniera italiana" that it may be the work of a Cretan artist, who had thoroughly studied Italian styles of painting. The posture of the Virgin with her knees

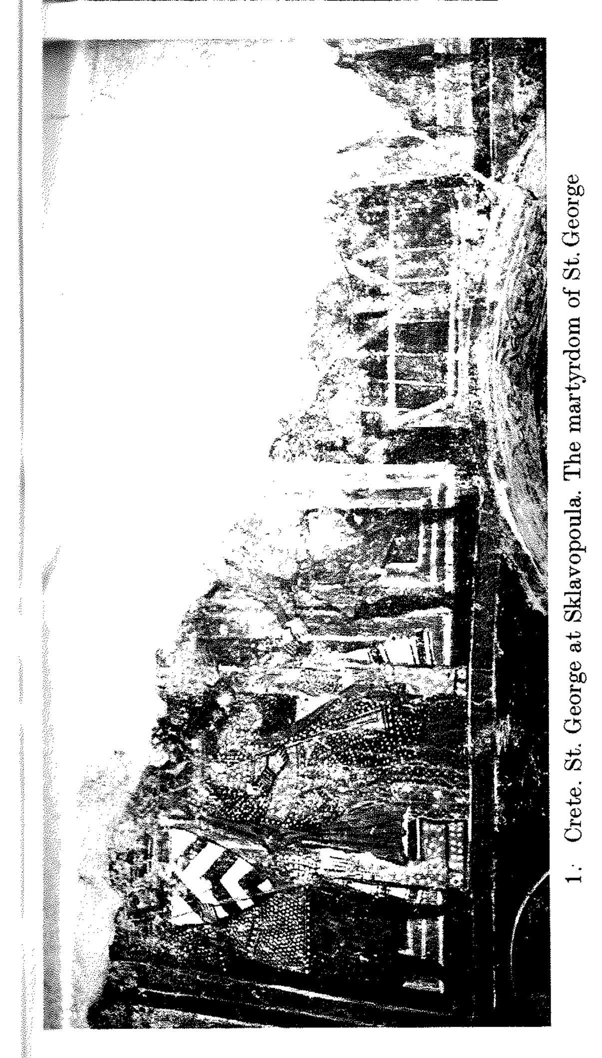
apart, the modelling of her face with the large expressive eyes, the long thin nose and the small mouth together with Christ's attitude of touching His mother's lips with His right fingers find their parallels in the Madonnas of Cimabue, Giotto and their followers.[33]

Conclusion

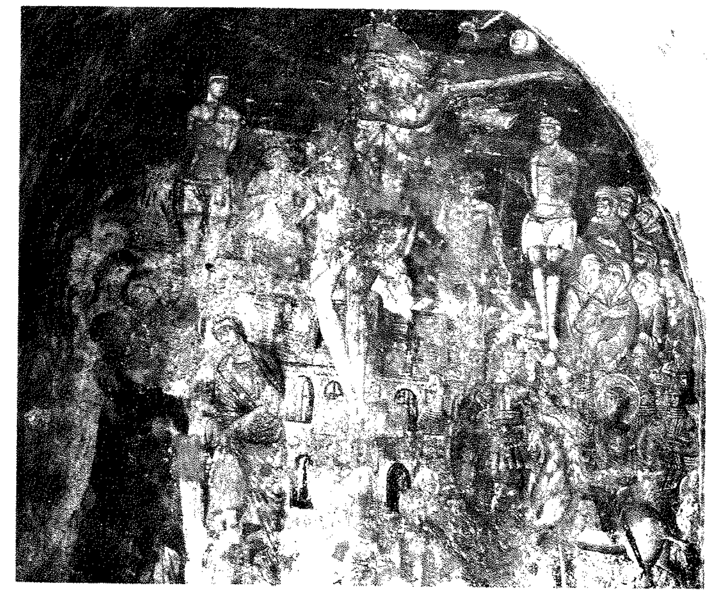
The western elements in the wall-decoration of the Cretan churches, mentioned above, show that we do find profound Italian influences in the byzantine painting of Crete even before 1453. It follows that the single event of the Fall of Constantinople in 1453 should not be overemphasized as the reason for a synthesis of western and byzantine art in Crete. Although Crete lost its cultural and religious dependence on Byzantium and came closer to western culture, the development of a westernising Cretan art was already under way at this time. The frescoes of the Virgin Gouverniotissa and those of the Virgin Hodegetria are unlikely to be unique cases of profound western influences. More likely they reflect the kind of influences one could find in the painted churches of the urban centers of Crete and most probably in the capital city of Candia. The quality of their painting and the nature of their western influences seem to indicate this.


3. Crete. The Transfiguration at Temenia. Pilate washes his hands


4. Crete. St. Michael at Kakodiki. St. Michael


1. Crete. St. George at Sklavopoula. The martyrdom of St. George

2. Crete. The Virgin Gouverniotissa at Potamies. Female saints



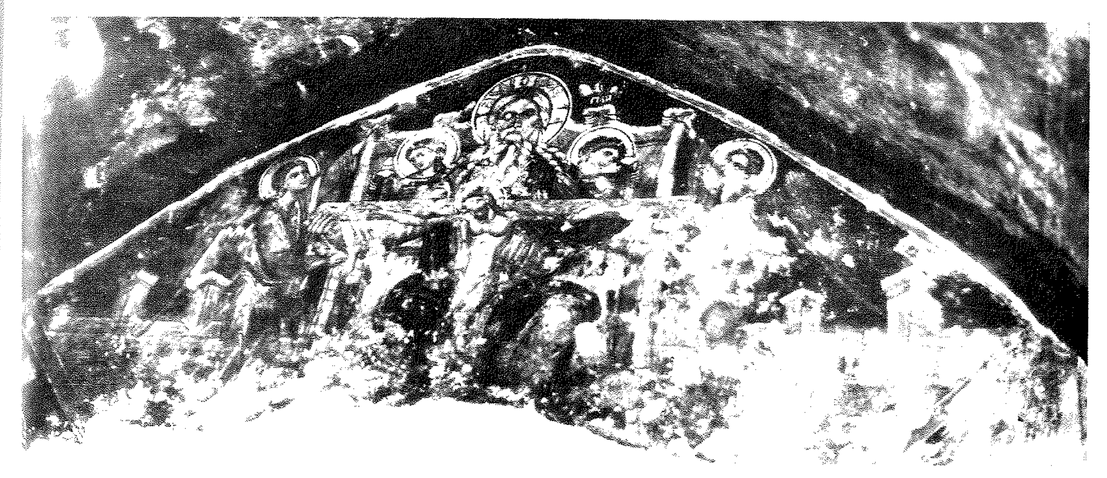
5. Crete. St. Pelagia at Viannos. The Crucifixion



6. Crete. The Virgin Kera at Kritsa. St. Francis

7. Crete. St. Pelagia at Viannos. St. Bartholomew

8. Crete. The Holy Apostles at Drys. St. Bartholomew



9. Crete. The Virgin at Roustika. The Holy Trinity



10. Crete. The Virgin Gouverniotissa at Potamies. The Crucifixion



11. Crete. The Virgin Gouverniotissa at Potamies. A Teaching scene



12. Crete. The monastery-church of the Virgin Hodegetria. The Virgin enthroned holding Christ-child

FOOTNOTES

*. I would like to thank Mr M.Borboudakis, Ephoros of the Byzantine Antiquities of Crete, who permitted me to publish some of the material used in this paper. I also thank Mr M. Chatzidakis and Dr R.Cormack for their valuable suggestions, Mr M.Adrianakis, Curator of the Byzantine Antiquities of Crete, for discussing this material with me and Ms E.Eaglestone for reading the English text.

1. S.XANTHOUDIDIS, 'Η 'Ενετοκρατία ἐν Κρήτῃ καί οἱ κατά τῶν 'Ενετῶν ἀγῶνες τῶν Κρητῶν. Athens 1939, 27-124 and S.BORSARI, Il dominio veneziano à Creta nel XIII secolo. Naples 1963, passim.
2. The depiction of Franciscans and Cardinals among sinful in the Last Judgement of the fourteenth-century church of St.John at Kritsa is very significant of the Cretans' hostile attitude towards the Roman church and its representatives.
3. M.MANOUSSAKAS, Βενετικά ἔγγραφα ἀναφερόμενα εἰς τήν ἐκκλησιαστικήν ἱστορίαν τῆς Κρήτης ἀπό τοῦ 14ου-16ου αἰῶνος (Πρωτοπαπάδες καί πρωτοψάλται Χάνδακος. DIEE 15(1961) 149-253 and F.THIRIET, La situation religieuse en Crète au début du XVe siècle. Byz. 36(1966) 201-212.
4. G.GEROLA, I monumenti veneti nell'isola di Creta, vol.I, Bergamo 1905, 99-154, vol.I.2, Venice 1906, 303-414, vol.II, Venice 1908, 17-30, vol.III, Venice 1917, 9-16, 35-60 and P.GAZZOLA, Michele Sanmicheli, architetto veronese del cinquecento. Venice 1960.
5. M.BENVEGNA, Viaggio di Levante. Bologna 1688, 58. "É così bella, che allogiatovi, la ritrovai di sito simile à Capua e di palazzi non differenti nell'architettura delle facciate à Venezia."
6. GEROLA, Monumenti, vol.II, pls.8-17.
7. Ibidem, III-169, vol.III, 145-148, 164, B.KITSIKI-PANAGOPOULOS, Some Venetian Churches of Crete. Arte Veneta 30(1976) and IDEM, Medieval Architecture in Greece: Western Monastic Orders in the Latin States Formes on Byzantine Territory. Actes du XVe Congrès International d'études byzantines, Athènes, Septembre 1976, vol.II. Art et Archéologie, Communications A, Athens 1981, 284-288.
8. M.KONSTANDOUDAKIS, Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στό Χάνδακα σέ ἔγγραφα τοῦ 16ου καί 17ου αἰῶνος. Θησαυρίσματα 12(1975) 35-136.

9.Ibidem,42,43,48.5I.

I0.The lack of evidence about previous centuries is due to the fact that the Greek Community of Venice was established only by the end of the fifteenth century.M.MANOUSSAKAS, "Ελληνες ζωγράφοι ἐν Βενετίᾳ μέλη τῆς 'Ελληνικῆς 'Αδελφότητος κατά τόν I6o αἰῶνα.Μνημόσυνον Σοφίας 'Αντωνιάδη. Venice I974,2I2-2I6.

II.Among the names of painters documented in the Venetian Archives as living and working in Candia we find those of Tedaldo Gioacchino di Venezia(I324-I347),of Gradenigo Benedetto di Venezia(I392-I400)etc.M.CATTAPAN,Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal I300 al I500.Θησαυρίσματα 9(I972)20I.

I2.Ibidem,202.

I3.M.CHATZIDAKIS,La peinture des "Madonneri" ou "Vénéto-crétoise" et sa destination.Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente(secoli XV-XVI).Aspetti e problemi,Atti del II Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana(Venezia 3-6 ottobre I973)Florence I977,vol.II,673. 690.Ninety-seven painters are documented in Candia during the first half of the sixteenth century and sixty-three during the second half of the same century.M.KONSTANDOUDAKIS, Οἱ ζωγράφοι τοῦ Χάνδακος κατά τό πρῶτον ἥμισυ τοῦ I6ου αἰῶνος οἱ μαρτυρούμενοι ἐκ τῶν νοταριακῶν ἀρχείων.Θησαυρίσματα I0(I973)290-380 and A.PALIOURAS,'Η ζωγραφική εἰς τόν Χάνδακα ἀπό I550-I600.Θησαυρίσματα I0(I973)I0I-I23.The first documented commission for a painting "in forma a la latina" is of I499.CATTAPAN,Nuovi elenchi 2II-2I3.

I4.M.CHATZIDAKIS,Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque.Μνημόσυνον Σοφίας 'Αντωνιάδη. Venice I974,I69-2II,IDEM,Marcantonio Raimondi und die post-byzantinisch-kretische Malerei.Zeitschrift für Kunstgeschichte 59(I940)I47-I6I,IDEM,Recherches sur le peintre Theophane le Crétois.DOP 23-24(I969-I970)3II-352 and TH.GOUMA-PETERSON,Crete,Venice,the "Madonneri" and a Creto-Venetian Icon in the Allen Art Museum,Bulletin,Oberlin College(Winter I968)53-86.

I5.M.CHATZIDAKIS,Essai sur l'école dite "italogrecque" précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à I500.Venezia e il Levante a cura di A.Pertusi,vol.II,Florence I974,69-I24.

I6.For example in the church of the Virgin Kera at Kritsa. S.PAPADAKI-ÖKLAND,'Η Κερά τῆς Κριτσᾶς,παρατηρήσεις στή χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν της.'Αρχαιολογικόν Δελτίον 22(I967)A_I Μελέται,96.

I7.This feature appears already by the end of the eleventh century in the frescoes of San Angelo in Formis.O.DEMUS-M.HIRMER,Romanische Wandmalerei.Munich I968,pl.V,fig.I8. The same element was used in the Baptistery of Parma(c. I270),ibidem,pl.XXXVII,fig.78,in the frescoes of Sta Cecilia in Rome executed by Cavallini in I293,R.VAN MARLE, The Development of the Italian Schools of Painting.vol.I, The Hague I923,figs.293-300,in the upper church of Assisi attributed to Cimabue(I280's),ibidem,figs.70,7I,269,in Sta Croce at Florence painted by Giotto in the I320's, J.WHITE,The Birth and Rebirth of Pictorial Space.London I972,fig.I7a.

I8.In the churches of St.Michael the Archangel at Kakodiki and at Prines,K.LASSITHIOTAKIS,'Εκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης.Κρητικά Χρονικά 22(I970)III,pls.304,334,335 in the church of the Virgin Kera at Kritsa,in St.George at Apodoulou,in the monastery of Varsamonero etc.

I9.G.SCHILLER,Ikonographie der christlichen Kunst,vol.II.Die Passion Jesu Christi.Gütersloh I968,I64-I7I,figs.509,5I0, 5I9,52I-523,525.This western iconography was also used by some post-byzantine Cretan painters.I mention an icon in the National Gallery of Athens painted by Andreas Pavias, CHATZIDAKIS,Les débuts,pl.$KA_{I,2}$,an icon in the monastery of Ghonia in Crete,painted by Konstantinos Palaiokapas, M.BORBOUDAKIS,Εἰκόνες τοῦ Νομοῦ Χανίων. Publ.by the Philological Society "Chryssostomos".Athens I957,pls.4, 4a-γ and an icon from the Loverdos Collection,now in the Byzantine Museum of Athens.

20.Lexikon der christlichen Ikonographie.vol.VI,Herder,Rom, Freiburg,Basel,Wien I974,cols.260-3I5 and G.KAFTAL,Iconography of the Saints in Tuscan Painting.Florence I952, cols.385-4I4.

2I.K.LASSITHIOTAKIS,'Ο ἅγιος Φραγκίσκος καί ἡ Κρήτη.Πεπραγμένα τοῦ Δ΄Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Heraclion I976).Athens I98I,vol.2,I46-I54,figs.54-56

22.In the church of the Holy Apostles at Drys,K.KALOKYRIS, Αἱ Βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης .Athens I957,pl.

XCVIII and in that of St.Pelagia at Viannos.

23.Lexikon,vol.V,I973,cols.320-334,KAFTAL,Iconography,cols. I37-I40 and A.XYNGOPOULOS,Περί μίαν Κρητικήν τοιχογραφίαν. Κρητικά Χρονικά I2(I958)II,335-336,339.

24.In byzantine art St.Bartholomew is shown on the cross because,according the the orthodox church's tradition,he was crucified.(Paris.gr.5I0-fol.32vo,Cod.suppl.gr.27-fol. I92 etc)XYNGOPOULOS,ibidem 336-337.

25.G.ANTOURAKIS,Τοιχογραφημένοι Βυζαντινοί Ναοί τῆς Κρήτης.Κρητική Ἑστία 232/233(July-Aug.I978)257-258,fig.38.He wrongly recognizes the scene as the Holy Mandelion.

26.SCHILLER,Ikonographie,vol.II,I33-I36,figs.4II-4I4,425. Lexikon,vol.I I968,cols.535-536.The same iconographic theme was painted in two Rhodian churches of the end of the fifteenth and the beginning of the sixteenth century. Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους .vol.9,300

27.M.CHATZIDAKIS,Rapports entre la peinture de la Macedoine et de la Crète au XIVe siècle. Πεπραγμένα τοῦ 9ου Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Θεσσαλονίκης,vol.I,Athens I954, I36-I48.

28.J.R.MARTIN,The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art. Late Classical and Medieval Studies in Honour of A.M. Friend Jr,Princeton I955,I89-I96 and H.BELTING-C.BELTING-IHM,Das Kreuzbild im "Hodegos" des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Crucifixus.Tortulae.Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten.Hrsg.W.N.Schumacher(Rom.Quartalschrift Suppl.Heft 30)Freiburg Herder I966,30-39.

29.E.SANDBERG-VAVALA,La croce dipinta Italiana.Ist ed.Verona I929,repr.Rome I980.Christ with open eyes:figs.42,54-56, 62,66,67,72,73,78-80.Christ with closed eyes:figs.48,68..

30.Such a big Italian Romanesque cross survives today in the Franciscan monastery of Zadar in Dalmatia.V.DJURIĆ,Icônes de Yougoslavie.Belgrade I96I,46.

3I.T.VELMANS,Le role du décor architectural et la representation de l'espace dans la peinture des Paléologues. Cahiers Archéologiques I4(I964)I83-2I6 and A.STOJAKOVIĆ, La conception de l'espace defini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIIIe siècle.L'art byzantin du XIIIe siècle,Symposium de Sopočani I965, Belgrade I967,I69-I78.

32.M.SCHILD-BUNIM,Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective.Ist ed.N.York I940,repr.N.York I970,I05-I74 and WHITE,Pictorial Space.78-93,figs.I6b-c,I8.

33.L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco.Milan I975,pl.IX,XXXIII and Paintings from the Samuel H.Kress Collection,Italian Paintings,thirteenth to fifteenth century,Catalogue by Fern Rusk Sharpley,London I960,figs.20,25,39,4I.

SUSAN A. BOYD

A LITTLE-KNOWN TECHNIQUE OF ARCHITECTURAL SCULPTURE: CHAMPLEVÉ RELIEFS FROM CYPRUS

Recent excavations of the early Christian episcopal basilica at Kourion in Cyprus have yielded a large number of fragmentary marble revetments executed in the so-called champlevé technique.[1] Although fragments of early Byzantine champlevé revetments have been found all over the Mediterranean basin, the significance of this technique as a major sculptural or decorative genre in the late antique and early Byzantine period has generally been overlooked. The reasons for this are several. None of the excavated materials has been found in situ; most are in a fragmentary condition; and the published reports either give only a partial account of champlevé finds or reproduce only an isolated piece. Yet champlevé was a sculptural technique that was widely disseminated throughout the eastern Mediterranean from as early as the second and third centuries A.D.[2] Its popularity in the fifth and sixth centuries is attested by finds at numerous sites in Turkey, Greece, Syria, Palestine, Italy, and Cyprus.[3] Nevertheless, there is but a single monumental ensemble in which entire friezes of champlevé sculpture survive in place: the Dome of the Rock in Jerusalem, dating to the early Ommayad period.[4]

Until the discoveries at Kourion, the only early Byzantine site where the volume of finds indicated that a principal portion of the architectural decoration was executed in the champlevé technique, was at the so-called Martyrium at Seleucia, near Antioch.[5] The main body of this champlevé is dated by the excavators, correctly in my opinion, to after the devastating earthquakes of 526-28, when major rebuilding campaigns were undertaken to repair what must have been a seriously damaged structure. Other sites at Antioch also yeilded small quantities of the same kind of revetment, some of which date to the fifth century.[6] When the Antioch finds are considered together with the large quantity of champlevé discovered at Kourion and other sites in Cyprus (Paphos, Salamis, Hag. Philon, Amathus and Soli), the evidence indicates this was a much more prevalent type of architectural decoration in the Mediterranean provinces during the fifth and sixth centuries than has hitherto been recognized. Certainly the widespread finds in Cyprus, though often small in quantity, demonstrate that on the island it was a popular method of decoration.

The champlevé technique involves carving away the background of a thin marble slab (th. 1.5 - 4 cm.), leaving the design in flat relief (figs. 1-2). Details are simply incised into the surface of the stone.

The two-dimensional quality of this low relief is further enhanced by filling the roughly chiselled background with colored mastic - black, red, and occasionally dark green being the principal colors. Although no mastic survives on any of the Kourion pieces, traces of red and, less frequently, black color remain on numerous fragments. The recent discovery at the Campanopetra basilica at Salamis of two champlevé reliefs with red and green colored mastic adhering, are extremely important in this regard, because they provide the only firm evidence that these colors, as well as black, were used. Given the Byzantine taste for the sharp contrast of white marble against a dark ground, which came to the fore in the second half of the fifth century and dominated the aesthetic of the sixth century, it seems unlikely that the polished surfaces of the marble were painted, as has recently been suggested,[8] for this would have precluded the very effect that was intentionally being sought. On the other hand, it is possible that, in some instances, the marble surfaces were gilded. Gilding of architectural sculpture was probably more common than the few surviving examples suggest,[9] and the contrast of the gilding against a colored background would produce a rich visual effect like that in the Dome of the Rock.

The champlevé technique, therefore, creates a highly decorative relief in which plasticity is replaced by a two-dimensional coloristic effect. This aesthetic approach is similar to that displayed in the deeply undercut relief sculptures of the first half of the sixth century, where shadow plays the role of the dark ground. It is even more akin to that of _opus sectile_, as for example those with elaborate foliate inlays at the gallery level of St. Sophia, where dark red and green marbles serve as a foil to the white of the dolomite inlays.[10] With their sharply contrasting two-color design, champlevé reliefs create a similar effect and reflect the same aesthetic goals. It is very likely, therefore, that in those areas where the cost of importing precious colored marbles made them a rarity, particularly in Syria, Palestine and Cyprus, champlevé reliefs were utilized as a less expensive and more easily produced version of _opus sectile_ revetments. Yet its long history and its popularity in countries where colored marble was readily available, as in Greece and parts of Turkey, indicate that champlevé was an important decorative technique in its own right.

Champlevé reliefs appear to have been the principle means of architectural decoration at the episcopal basilica at Kourion, the construction of which is now dated _ca._ A.D. 400. The date of the champlevé is, unfortunately, not established by any archeological evidence. However, on both archeological and art historical grounds, it seems clear that these revetments do not belong to the original decoration of the basilica.[11]

Preliminary study of the sculptures on the basis of style and ornamental details tends to indicate a date in the second half of the fifth century, although the first quarter of the sixth century cannot be excluded.

Although none of these sculptures were found _in situ_, and some are in numerous, small fragments, enough have been pieced together to allow us to identify the principal architectural elements which they revetted. They served not only as decorative friezes and as large individual panels of wall revetments, but also as door frames, tympana, arches, pilasters and pilaster capitals. In contrast to the Antioch reliefs, where the decorations were primarily figural and specifically Christian in character, the decorative repertoire of the Kourion sculptures is non-thematic, consisting primarily of animal, vegetal, and geometric motifs. Moreover, except for a few reliefs on which wreaths enclosing crosses are depicted, there is little overt Christian subject matter.

One particularly interesting group of revetments, on which I would like to concentrate, consists of a series of rectangular panels of varying sizes on which the principal decoration is a wavecrested palmette enclosed within a lozenge (figs. 1-6). This series forms a distinctive subgroup within the larger category of rectangular panels found at Kourion, comprising roughly sixty fragments, all of which appear to have been decorated with a lozenge enclosing a central roundel. The subgroup, however, is readily identifiable by the smaller dimensions of the panels, by their narrow proportions, and especially by their uniform decoration. Comparison of a wavecrest panel with a set of fragments from other rectangular plaques from Kourion, as reconstructed on the composite drawing (fig. 7), reveals the most salient differences of the two groups.

With the exception of a single panel which survived intact (fig. 1),[12] the subgroup consists of sixteen fragments, nine of which can be partially reconstructed to form parts of at least five different panels (figs. 2-6).[13] Because of their size, the other fragments cannot be assigned with certainty to any of these panels, nor is it possible to ascertain from how many plaques they might have come. We do know, however, that there were at least six - and likely seven to ten - panels, the sizes of which range in length from 0.94 m. to 1.34 m., and in height from 0.296 to 0.47 m. These long narrow proportions, the ratio of which is approximately three to one, length to width, set this group apart from the larger one on which the proportions are roughly two to one or less.

The distinctive decoration of these six panels is a symmetrical wavecrested palmette framed by a lozenge composed of a double band molding. The corners of the field are filled with acanthus scrolls, the undulating rinceau enclosing pomegranates and/or double or triple buds,

with one shoot of the vine spiralling in a tight volute as the rinceau moves toward the center. A short tendril issuing from the large acanthus scroll curls into each corner. In the center of each wavecrest palmette is a roundel, the frame of which is decorated either with a wavecrest (figs. 1,2,3,5) or tangent S-motifs placed forward and backward (fig. 4). On some plaques, a small rosette decorates the center of the roundel (figs. 1,4,5), but on others, surprisingly, the center is completely open; that is, the plaque is pierced through and the inside edge of the roundel is smoothly finished (figs. 2,3). This highly unusual practice is not unique to this group of revetments but occurs elsewhere among the champlevé reliefs although not, to my knowledge, among the bas relief sculptures. The purpose of the piercing is not at all clear. One possibility is that the centers of these panels were filled with a circular piece of colored marble, thus combining, in a sense, the champlevé and opus sectile techniques.

Although plaques of the subgroup originally decorated the episcopal basilica, only one fragment was actually found during the excavation (fig. 8).[14] The rest were discovered at a site two miles distant, in the village of Episkopi, where they had been incorporated into the flooring of a small chapel known as Sarayia, which was discovered and cleared only in 1979.[15] This church was probably constructed in the middle of the seventh century when the archbishop of Kourion was obliged to move from the exposed promontory overlooking the sea, which the Arab raiders had rendered unsafe. Following the abandonment of the episcopal basilica, a considerable amount of champlevé must have been salvaged from the sanctuary revetments and re-used as part of the Sarayia church flooring. That this group of reliefs originally decorated the basilica is proven by the fact that one fragment at Sarayia joins with fragments found at the basilica, and others are very closely related.[16]

The exact function of these long, narrow panels is not immediately apparent. The only structure in the basilica to which they might have belonged is the chancel or solea screen, inasmuch as there were no galleries and there is no evidence to suggest that the nave colonnades were closed off by parapet slabs. It is clear, however, that they could not have served as part of the chancel enclosure. Aside from their small dimensions and the thinness of the marble (only 2 - 4 cm.), no two panels are either the same length or the same width, although two are very close in length (e.g. figs. 2 and 3); their widths, however, differ by as much as 10 cm. It would therefore be impossible to reconstruct them as part of a chancel screen: their narrow widths (e.g. height when placed horizontally) preclude their being set on their long side, for they would be too low, while the variation in their lengths preclude their being set

vertically on their short side. Moreover, the fact that one piece (fig. 1), is carved on a re-used piece of marble, the back of which bears part of a profiled molding and a fragmentary inscription, argues against its placement in the sanctuary where the earlier carving on its back would have been visible. Even acknowledging Byzantium's dependence on spolia and its consequent tolerance for irregular forms,[17] it is unlikely that a plaque of this sort would have been placed in the holiest area of the church.

Rectangular panels such as these could have served a variety of purposes in the church other than that of a chancel screen or parapet slab.[18] Depending on their size and proportions, they could have been used in a number of revetment contexts: at the bottom of a window or as the underside of a window frame (St. Sophia), as the decoration of the underside of an architrave (St. Sergius and Bacchus), as the revetment of a synthronon (San Vitale), on the sides of a high column or pier base (St. Irene, St. Apollinare in Classe), or as the decoration of an ambo,[19] to mention some possibilities.

What distinguishes our group of panels from most of these is not only their size, but also the wavecrest palmette decorating the lozenge. This distinctive motif does not occur frequently on relief sculpture of any sort, and few parallels can be found among the hundreds of surviving barrier screen fragments.[20] Among those rare examples, two may be cited: a relief from the church at Hag. Philon in Cyprus (fig. 9), on which the palmette is made up of opposed S-motifs, and one from the excavations at Antioch.[21] It is only when one turns to other media that this motif, or a variation thereof, is more commonly found. Among floor mosaics of the fifth and sixth centuries, especially in Syria and Palestine, the wavecrest palmette occurs relatively frequently. The wavecrests may be perfectly symmetrical,[22] as on the champlevé, or the palmette may be more of a foliate arabesque.[23]

The most telling comparisons for the champlevé, however, with regard to both function and decorative repertoire, are to be found in the realm of opus sectile revetments. The series of rectangular panels set in the apse wall of Parenzo Cathedral provides a particularly instructive parallel, for, like our champlevé panels, they are of differing heights and widths; nonetheless, they are set as a single horizontal band of revetment(fig. 10).[24] Another instructive comparison is provided by the two registers of opus sectile panels set on the upper walls of the bema at St. Sophia.[25] As at Parenzo, some of these are decorated with a lozenge, and they are of differing widths. Thus it seems likely that the function of our champlevé was that of a mural revetment. Evidence supporting this conclusion are the dowel holes in the sides of the two more complete

panels (figs. 1, 2), which indicate that they were attached to the wall by means of metal clamps. By analogy to the Parenzo and St. Sophia examples, the Kourion panels must have been set vertically on their short side. While there is no archeological evidence to indicate whether or not they decorated the apse wall at Kourion, it is a reasonable assumption to make, since the materials at the east end of the basilica were salvaged for reuse in the Sarayia church. This would also help account for the fact that only one fragment was found in the excavations of the basilica. On the other hand, their placement elsewhere on the sanctuary or the nave walls, either as individual panels - like those on the nave colonnade at S. Sabina, Rome and St. Demetrius, Saloniki (where panels also decorated the eastern piers and the west wall) - or sets of panels - like those on the west wall of St. Sophia - is also possible.[26]

The two <u>opus sectile</u> panels that provide the most telling parallels for the motif of the wavecrest palmette within a lozenge are one from Parenzo (fig. 10) and a now destroyed panel from St. Demetrius.[27] Additional comparisons with painted imitation marble revetments, like those from Basilica A at Philippi (fig. 11)[28] and from the narthex of the Episcopal Basilica at Stobi,[29] reveal a marked similarity in the choice of decorative motifs, reinforcing the assumption that <u>opus sectile</u> and champlevé sculptures are closely related.

The relative rarity of the wavecrest palmette on relief sculpture and its relative commonness among <u>opus sectile</u> revetments (or direct imitations thereof) provide the key to the identification of our panels. It seems clear that they were set vertically, probably on the apse wall, but possibly elsewhere in the basilica. Their function as mural revetments sucessfully accounts for their unusually small size, their varying dimensions, and their distinctive decoration, features which set them apart as a distinct group from the other rectangular plaques at Kourion. The affinity of the ornamental motifs on these champlevé panels to those found in <u>opus sectile</u> and its painted imitations, strengthens the thesis that champlevé in general, and this group of panels in particular, should be seen as a parallel technique of architectural sculpture.

FOOTNOTES

1. The final report of the excavations, which were carried out under the sponsorship of the Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies from 1974-1979, is in preparation under the direction of A.H.S. Megaw. The author is preparing the study of the champlevé sculptures. For preliminary reports see: A.H.S. Megaw, "Excavations at the Episcopal Basilica of Kourion in Cyprus in 1974-75," <u>DOP</u> 30 (1976), 345-71 (for the champlevé see esp. 346, 370, and figs. E, 19, 22, 25); <u>idem</u>, "The Atrium of the Episcopal Basilica at Kourion: A Preliminary Report," <u>Report of Dept. Antiq. Cyprus 1979</u> (1980), 358-65, pls. LII - LIII. Summary reports have appeared in <u>Bull. Corr. Hell.</u> (hereafter <u>BCH</u>) 101 (1977), 776-77; 102 (1978), 932-36; 103 (1979), 720-22; 104 (1980), 801-02. For previous discussion of the champlevé, see Megaw, "Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus: Metropolitan or Provincial?" <u>DOP</u> 28 (1974), 60-61, fig. 2; <u>idem</u>, "Interior Decoration in Early Christian Cyprus," <u>XV. Cong. int. d'ét. byz., Rapports et Co-Rapports. V. Chypre dans le monde byzantin. 4. L'Art paléochretien de Chypre</u> (hereafter <u>XV. Cong. int. d'ét. byz., V.4</u>) (Athens, 1976), 19, pl. XIII, fig. 35, pl. XIV, fig. 38.

2. The earliest-known champlevé decorated either secular or pagan structures. Fragments of the second century come from a house in Athens (I. Threpsiades, <u>Prak. Arch. Et.</u> [1950], 93-94, fig. 26) while fragments of the third century were found in the Temple of Zeus at Aizanoi, Phrygia (T. Dohrn, "Crustae," <u>Röm. Mitt.</u> 72 [1975], 136-38, pls. 58,2,1; 59,1; 59,2, 1 and 2). See also Megaw, <u>DOP</u> 28 (1974), p. 61, note 13.

3. For a partial bibliography of sites where champlevé was found, see the articles cited in notes 1, 4 (Rosen-Ayalon), and 8. In the Final Report on the Kourion Excavations (forthcoming), a more comprehensive list will be given.

4. K.A.C. Creswell, <u>Early Muslim Architecture</u> (Oxford, 1969), I, pt. 1, pls. 4b, 10a-c, 13, 30, 37; M. Rosen-Ayalon, "Notes on a Particular Technique of Architectural Decoration," <u>Israel Exploration Journal</u> 24 (1974), 232-36, pl. 51.

5. R. Stillwell, "Reliefs from the Martyrion at Seleucia," <u>Antioch-on-the-Orontes</u>, III, <u>The Excavations 1937-1939</u> (Princeton, 1941), 124-134, pls. 19-29.

6. E.g. Narlidja and Daphne-Harbije: <u>ibid</u>, nos. 34 and 49, pl. 34; nos. 216-18, 220-29, 232, 234-38, pl. 43; nos. 333-35, pl. 13.

7. G. Roux, "Tables chrétiennes en marbre découvertes à Salamine," <u>Salamine de Chypre IV: Anthologie Salaminienne</u> (Paris, 1973), 158, fig. 75.

8. C. Metzger, "Exemples d'iconographie de mosaique appliquée à la sculpture," Mélanges de l'école française de Rome 92 (1980), 561, figs. 13-14.

9. Traces of gilding have been found on capitals at Kourion (Baptistery) and at Salamis (Campanopetra basilica: Ch. Delvoye, in XV. Cong. int. d'ét. byz., V.4, 36). In addition, a recently discovered console in the Skevophylakion of St. Sophia retains much of its original gilding (unpublished), and according to Robert van Nice, who is preparing the architectural survey of St. Sophia, gilding was observed on the string cornice of the main apse.

10. P. Asemakopoulous-Atzaka, He technikes Opus Sectile sten entoichia diakosmese (hereafter, He technikes) (Saloniki, 1980), pl. 48. The similarity of effect of the "tiefendunkel" carving on the spandrels of the nave arcade with the opus sectile of the gallery level is illustrated by juxtaposed photographs in T. Mathews, The Byzantine Churches of Istanbul, A Photographic Survey (University Park, Pa., 1976), 298, figs. 31-53 and 31-54.

11. For alterations to the structure of the basilica and its several phases of decoration, see Megaw, DOP 30 (1976), 347-48, 361-62, 369-70; see also BCH 104 (1980), 801-02.

12. Inv. no. SA 11 (0.94 x 0.36 m.; th. 3.2 - 4 cm.), fig. 1.

13. Inv. no. SA 7 (1.00 x 0.296 m.; th. 2.5 cm.), fig. 4
Inv. no. SA 9 (1.04 x 0.39 m.; th. 2.2 - 2.4 cm.), fig. 5
Inv. no. SA 1, 20, 52 (1.23 x 0.408 m.; th. 3 cm.), fig. 3
Inv. no. SA 4 (1.34 x 0.47 m.; th. 3 - 3.5 cm.), fig. 6
Inv. no. SA 14 - 16 (1.24 x 0.465 m.; th. 3 - 4 cm.), fig. 2
Only the dimensions for SA 11 (note 12) and SA 14 - 16 are certain. The others (figs. 3 - 6) are estimated on the basis of a reconstruction of the lozenge and the borders, but they should be roughly accurate.

14. Inv. no. CB 3154.

15. Excavations have yet to be undertaken at the site, which was cleared in 1979 by the Department of Antiquities. For a brief account see Report of Dept. Antiq. Cyprus 1979 (1980), 38-39; BCH 103 (1979), 722.

16. Inv. nos. CB 1291/2 and CB 1315/2 join SA 22; see BCH 103 (1979), fig. 98. In addition to this join, there are other Sarayia fragments that fit with fragments found about fifty meters east of the basilica, in excavations carried out by the Cyprus Department of Antiquities. Furthermore, two basilica fragments clearly belong with Sarayia sculptures despite the absence of joins (inv. nos. CB 3154 and A 260). Finally, long sections of two kinds of friezes identical to those found at the

basilica (one with a vine scroll, a second with interlacing circles) were discovered in the Sarayia floor.

17. C. Mango, Byzantine Architecture (New York, 1974), 57.

18. Th. Ulbert, Studien z. Dekorative Reliefplastik (Miscellanea Byzantina Monacensia, 10), (Munich, 1969), 9-12.

19. A.K. Orlandos, Xylostegos Palaiochristianike Basilike (Athens, 1952), 538ff.

20. Several recent studies have greatly increased our knowledge of the types and decoration of these barrier screens; see for example Ch. Delvoye, "Cancelli," Reallexikon zur byz. Kunst I (1966), cols. 900-22 (with bibliography); Th. Ulbert, op. cit., note 18; idem, "Untersuchungen zu den byz. Reliefplatten des 6. bis 8 Jhs," Ist. Mitt., 19-20 (1969-70), 339-357; J.-P. Sodini, "La sculpture architecturale à l'époque paléochrétienne en Illyricum," Hellenika, Suppl. 26 (1980), 84-91.

21. Megaw, DOP 28 (1974), fig. 10 (Haghios Philon); Stillwell, Antioch III, no. 515, pl. 29. Both these panels have small dimensions similar to those at Kourion. The thinness of the Antioch fragment (th. 1.6 cm.) indicates that it must have been a wall revetment.

22. E.g., Evron (M. Avi-Yonah, Bull. of the Dept. of Antiq. of the State of Israel V-VII [September, 1957], 34-35, pls. XXIX-XXXI [in Hebrew]); Beit Giovrin (D. Baramki, Liber Annus 22 [1972], 130, fig. 4 [lozenge not enclosed within a rectangle]); Mt. Nebo (M. Piccirillo, Liber Annus XXVI [1976], 281-318, pl. 60, fig. 21); the "Birds" mosaic in the Church at Caesarea (unpublished).

23. Ḥorvat Berachot (Y. Tsafrir and Y. Hirschfeld, DOP 33 [1979], fig. 15; additional examples of stylized wavecrests as the filling of lozenges are listed on p. 303, note 15). Outside of the eastern Mediterranean, examples occur at Stobi; for illustrations see E. Kitzinger, "Survey of the Early Christian Town of Stobi," DOP 3 (1946), fig. 182 (House of Peristeria, there identified as the Double Apse Building); M. Petrovski, Studies in the Antiquities of Stobi II (Belgrade, 1975), fig. 10 (Episcopal Basilica, the earlier mosaic at the east end of the south aisle). For the date of the Stobi mosaics, see R. Kolarik, "The Floor Mosaics of Eastern Illyricum," Hellenika, Suppl. 26 (1980), 183, n. 32, 186 and n. 41 (Peristeria) and 183, n. 33, 185, n. 38 (Episcopal Basilica).

24. Asemakopoulous-Atzaka, He technikes, 103-05, pls. 51b and 52; B. Molajoli, La Basilica Eufrasiana di Parenzo (Padua, 1943), figs. 50, 56-60.

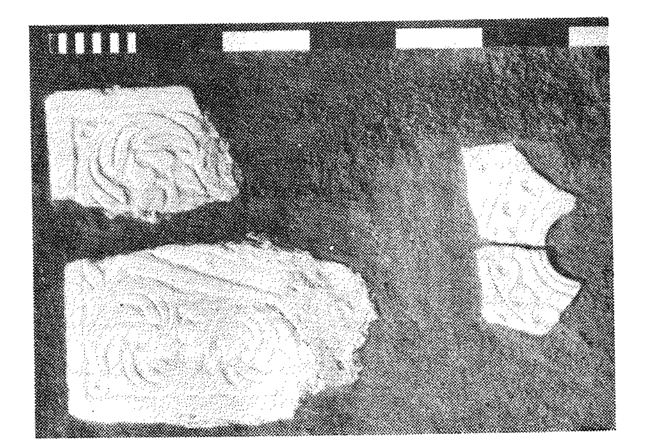
25. Asemakopoulous-Atzaka, *He technikes*, pls. 46-47.

26. *Ibid*., pl. 31a (S. Sabina), pls. 33-39 (St. Demetrius), and pl. 47 (St. Sophia).

27. *Ibid*., pl. 39 (panel from the north face of the southeast pier of the nave). Precedents for the wavecrest pattern - though not enclosed in a lozenge - occur in the *opus sectile* revetments of the Orthodox Baptistery in Ravenna (F.W. Deichmann, *Ravenna*. *Hauptstadt der spätantiken Abendlandes* [Wiesbaden, 1968-74], II, pt. 1, 15-47; III, fig. 94) and in the Lateran Baptistery, Rome (B. Giovenale, *Il Battisterio Lateranense* [Rome, 1930], figs. 73-74 and color plate).

28. P. Lemerle, *Philippes et la Macédoine Orientale* (Paris, 1945), I, 400-01; II, pl. XXIII (elevation), pl. XXXIV (color rendering). The basilica is dated by Lemerle (p. 406) *ca*. A.D. 500.

29. Kitzinger, *DOP* 3 (1946), 109, fig. 151; Asemakopoulous-Atzaka, *He technikes*, pl. 64b and c. See also J. Maximović, "Contribution à l'etude des fresques de Stobi," *Cah. Arch*. 10 (1959), 207-76, figs. 6-8; note especially fig. 6 where a symmetrical wavecrest pattern within a lozenge occurs. According to Kolarik (*Hellenika*, *Suppl*. 26 [1980], 194, note 67), the narthex and atrium of the Episcopal Basilica were probably rebuilt after the earthquake of A.D. 518, at which time a substantial remodelling of the church must have occurred. These frescoes likely date to the first quarter of the sixth century.





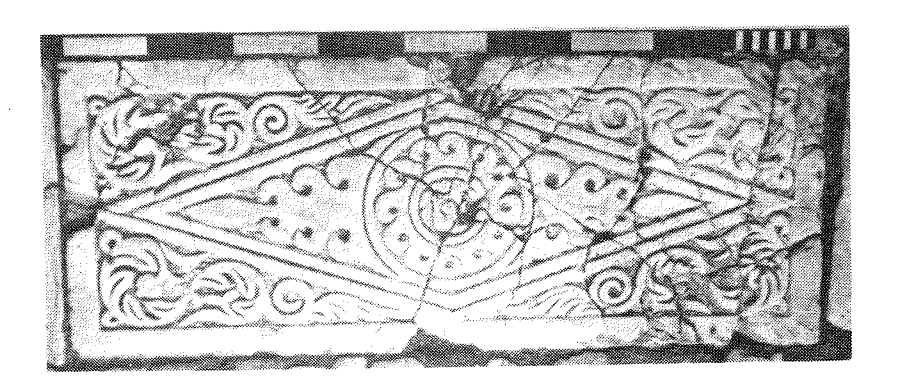
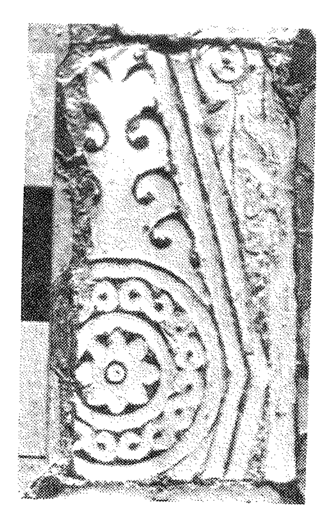


Fig. 1 (left). Inv. no. SA 11
Fig. 2 (center). Inv. no. SA 14-16
Fig. 3 (right). Inv. no. SA 1, 20, 52

Kourion, champlevé revetments



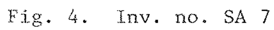


Fig. 4. Inv. no. SA 7

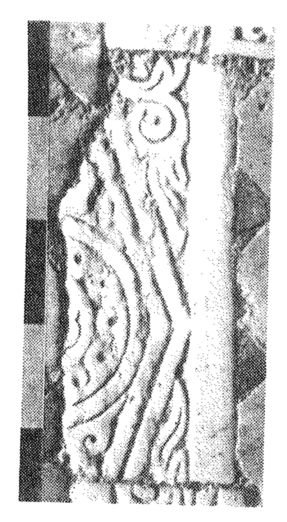


Fig. 5. Inv. no. SA 9

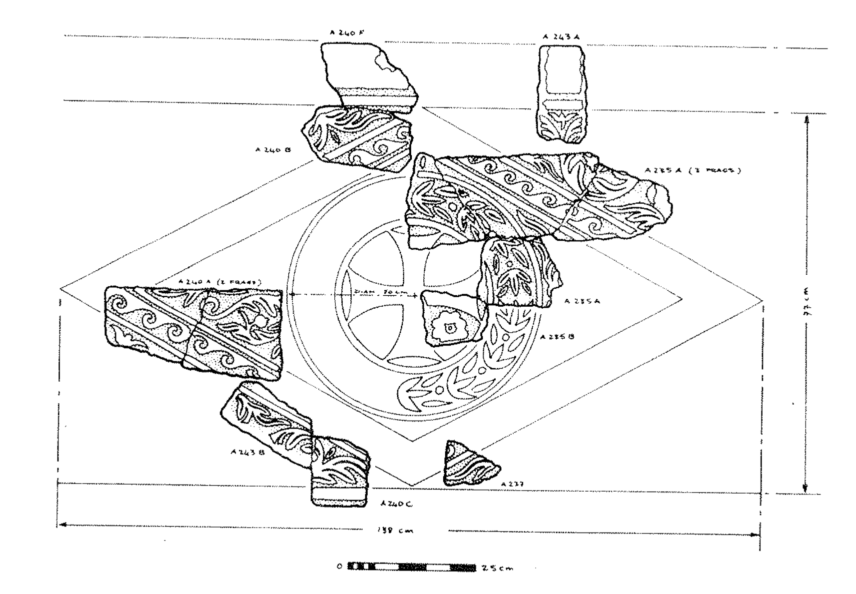




Fig. 6
Inv. no. SA 4

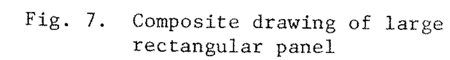
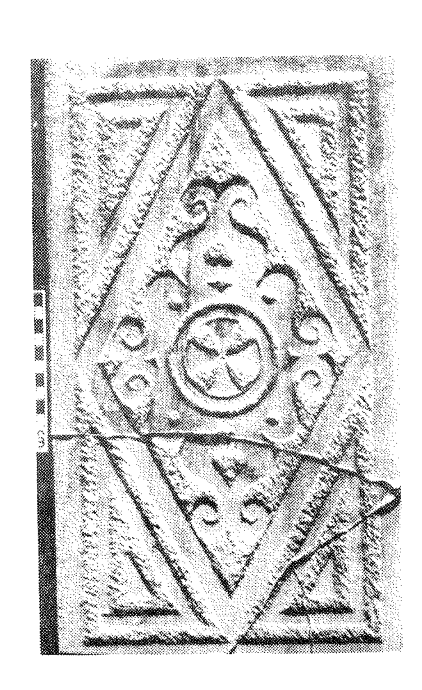
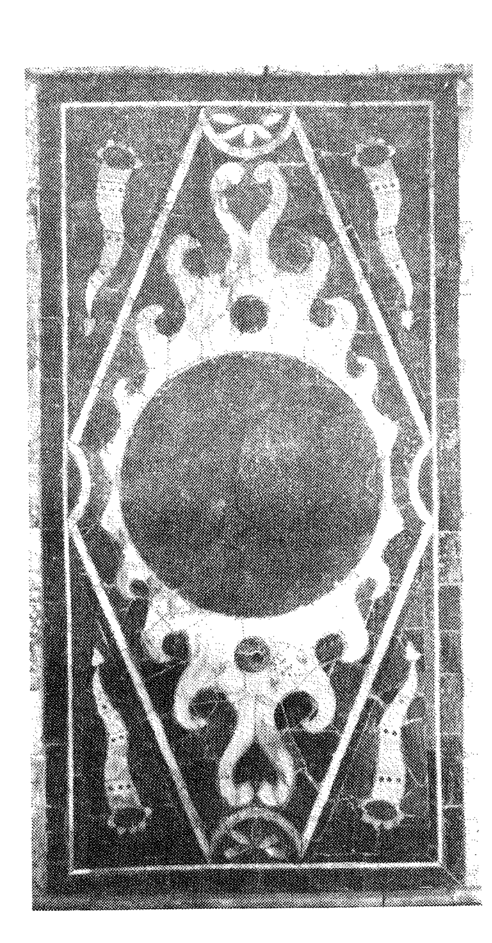


Fig. 7. Composite drawing of large rectangular panel

Fig. 8. Inv. no. CB 3154

Kourion, champlevé revetments.





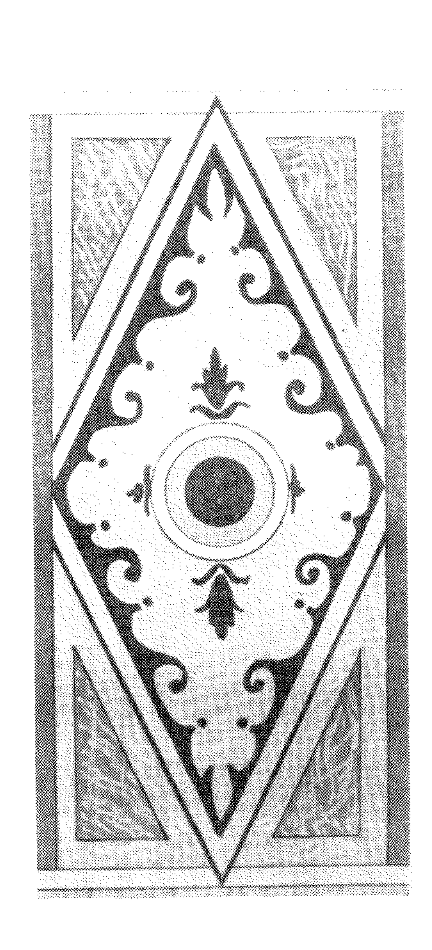


Fig. 9 (left). Hag. Philon, champlevé revetment

Fig. 10 (center). Parenzo, <u>opus sectile</u> panel

Fig. 11 (right). Philippi, painted marble revetment

FILIZ YENISEHIRLIOGLU

L'EMPLOI DE LA BRIQUE SUR LES FAÇADES DES ÉDIFICES BYZANTINS ET OTTOMANS AUX XIVe ET XVe SIÈCLES

Le XIVème et le XVème siècle constituent,historiquement,l'époque des Principautés Turcomans en Anatolie. Parmi celles-ci,la principauté ottomane est celle qui a eu non seulement un voisinage et une coexistance avec l'empire byzantin mais elle a été également l'héritière directe des terrains de ce dernier.

L'intérférence entre les arts de deux peuples est inévitable lorsque ceux-ci coexistent dans les mêmes conjonctures géographiques et historiques. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi pour étudier une période précise de l'histoire (les années entre 1326- 1453)(1), une région géographiquement limitée (la région de Bursa(Brousse) et Istanbul) et une technique de décoration architectonique définie(l'emploi de la brique sur les façades) afin de déterminer plus précisement les éléments de comparaison entre le programme décoratif des façades byzantines et ottomanes.(2)

La brique,en tant qu'un élément de décoration architectonique, était abondannement employée dans l'architecture islamique chez les Grands Seldjoukide d'Iran(XIème et XIIème siècles)(3). En revanche,les Seldjoukides d'Anatolie (XIème - XIIIème siècles) préférait utiliser ce même élément uniquement sur les minarets de leurs grandes mosquées et médrésés(4).Les édifices ayant une façade en brique sont rarement construit à l'exception d'un nombre restreint des mesjids(petits oratoires sans mimbar) d'Aksehir et de Konya(5).

Nous trouvons à partir de 1326 et notamment à Bursa les premiers exemples représentatifs de l'architecture ottomane de la première période qui dure de la fondation de la principauté en 1299 jusqu'à la conquête d'Istanbul en 1453 (6). L'emploi abondant de la brique sur les façades des édifices de cette période s'engage dans une voie complètement différente de l'époque des Seldjoukides en Anatolie(7). Et, il nous montre justement certains éléments qui sont à comparer avec la décoration architectonique byzantine de la même époque et notamment de la période des Paléologues.(8)

Il est possible de faire une telle comparaison sur trois points précis:en premier lieu sur le système structural de l'appareil des murs,en deuxième lieu sur les différents schémas décoratifs formés

par la brique et dernièrement sur le programme décoratif des façades dans leur ensemble. Les questions techniques concernant la construction même des murs ne seront pas abordées. Donc, notre approche sera plutôt sur le plan stylistique que sur le plan technique.

I. Le système structural de l'appareil des murs:

La brique est employée en alternance avec la pierre pour la construction des parois et des arcs. Il s'agit là d'une sorte d'opus mixtum où on interrompe à intervalles réguliers de niveau en niveau un parement en pierre par une couche de brique. Pourtant, le rythme d'alternance détérminent justement les variances entre l'appareil de parois ottomanes et celui de parois byzantines.

Chez les ottomans,nous constatons que le système d'alternance est régulier sur une même parois pour les assises de pierres et de briques. En général, une et rarement deux couches de pierre sont interrompues par deux ou trois couches de brique.En revanche, chez les byzantins ,le système d'alternance ne suit pas toujours régulièrement des règles précises. Dans ce cas, trois ou quatre assises de pierres alternent avec trois,quatre ou cinq couches de briques. Le rythme d'alternance peut changer sur une même paroi.

L'appareil des murs en opus mixtum est construit uniquement par rang horizontal dans les édifices byzantins d'Istanbul. Pourtant, le système d'alternance et prévu également sur l'axe vertical dans les édifices ottomans. La brique est placée à la fois en horizontal et en vertical sur les deux côtés d'un bloc de pierre définissant ainsi un système en case caractéristique pour l'architecture ottomane de la première période.

II. Les schémas décoratifs:

Les différents schémas décoratifs formés par la brique sont assez variés;nous regroupons ceux qu'on trouve à la fois dans l'architecture ottomane et dans l'architecture byzantine.

A. Groupe I:

Les schémas décoratifs qui sont employés le plus souvent sont formées uniquement par un jeu d'assis de la brique. Il s'agit là d'un décor qui est construit sur le même plan que le parement des murs c'est à dire ni en creux,ni en relief.

Type I:

Le schéma décoratif le plus simple et le plus souvent employé est construit par l'alternance sur des axes horizontaux et verticaux de deux briques qui sont posées parallèlement (des.1). Les tympans des fenêtres de la mosquée d'Ibni Bezzaz(première moitié du XVème siècle),du mausolée de Gülçiçek Hatun(1399-1400) et ceux des médrésés de Muradiye (1426) et de Yildirim Beyazit(1399-1400) sont ornés abondanemment par ce schéma décoratif. Le même thème décoratif est employé sur les tympans et les écoinçons des arcs aveugles de la façade nord du Monastère de Lips (Feneri Isa Cami).

Le nombre de briques employées ainsi que leur rythme d'alternance dans l'axe de l'orientation montrent des varientes sur les exemples de Bursa. En effet, deux briques posées verticalement s'alternent avec quatre briques posées horizontalement dans le mausolée de Gülçiçek Hatun. Ce rythme est de 2/1 et 3/1 dans la mosquée de Nalbantoğlu (1455) et 3/3 dans le Darülşifa (l'hopital) de Yildirim Beyazit(1399-1340).

Type II:

Les briques sont placées en zigzag en forme de baton rompu sur des rangées horizontales. Ce type de schéma décoratif couvre les tympans des fenêtres dans la mosquée de Selçuk Hatun (1450) et dans le Mausolée d'Abdüllatif Kudsi(1452). Le même schéma est employé sur le tympan des arcs au Monastère de Lips et sur la partie supérieur des niches à Gül Cami in Istanbul (des. 2).

Ce même décor qui peut continuer jusqu'à l'infini est utilisé également sur des surfaces plus larges:qu'ils soient des écoinçons des arcs dans l'architecture byzantine (le monastère de Chora-Kariye Cami) ou bien des parois surmontant les arcades du narthex dans les mosquées ottomanes(Muradiye Cami,1426;Bedrettin Cami,1443;Selçuk Hatun Cami,1452).

Type III:

Les différentes applications du thème décoratif du méandre constituent les schémas de ce groupe (des.3).Les grecques et les méandres sont souvent employés pour encadrer l'arc de décharge des fenêtres dans l'architecture ottomane à savoir les façades de la mosquée de Zeyniler(1448) et celles du mausolée d'Abdüllatif(1452). Dans ce dernier exemple,ils forment également des encadrements réctangulaires au tour des fenêtres.

Ce même schéma décoratif est utilisé en bandeau horizontal sur les façades des édifices byzantines. Il constitue l'un des bandeaux décoratifs sur la façades de l'apsis nord de l'église sud dans le monastère de Chora,ou bien il reste un élément isolé dans l'eglise de Christos Pantepoptes (Eski Imaret Cami).

Type IV:

Le thème décoratif en écaille de poisson constitue un autre schéma décoratif que nous trouvons à la fois sur les façades ottomanes et byzantines (des. 4). Dans ce cas,la brique est spécialement formée en demi-cercle et elle est posée en écaille de poisson sur le tympan d'une fenêtre dans la Mosquée d'Orhan Gazi (1339-1340),et sur le tympan d'un arc aveugle au Monastère de Lips.

B. Groupe II:

Dans ce groupe de thèmes décoratifs, la pierre est employée avec la brique pour former un schéma décoratif. Soit,elle est incrustrée dans un schéma décoratif formé par la brique,soit c'est la brique qui est incrustrée dans un appareil en pierre.

Type I:

L'emplacement continu de briques en lignes droites qui s'entrecroisent avec symétrie forme un schéma décoratif en reticulé(des.5). La pierre est incrustrée dans l'espace délimité par celui-ci. Les côtés latérales du narthex de la mosquée de Muradiye(1426), les tympans des fenêtres de la mosquée d'Ibrahim Paşa (1429-30),la partie supérieur des niches du Monastère de Lips et les écoinçons des arcs de Tekfur Sarayi, nous témoignent de l'emploi de ce schéma décoratif sur

les édifices byzantins et ottomans.

Type II:

Ceci constitue en effet un variant du type précédent où la brique forme elle-même l'organisation en filet dans laquelle s'inscrit la pierre. En revanche,ici la brique et la pierre ayant la même forme quadrangulaire sont placées en alternance sur des lignes qui s'entrecroisent en diagonal. Les tympans de la médrésé de Yeşil (1419-1424) les écoinçons des arcades de la mosquée d'Orhan Gazi et ceux de l'eglide de Pammakaristos constituent des exemples pour ce type de schéma décoratif.

Type III:

L'emploi de la brique et de la pierre en alternance constitue également le schéma décoratif en échiquier(des.6). Mais ici, d'une part le système d'alternance n'est pas toujours régulier et d'autre part la grandeur de la brique et de la pierre change d'un monument à l'autre. Il s'agit là d'un thème décoratif assez souvent employé sur les façades des édifices byzantins puisque nous les trouvons sur les écoinçons des arcs de Tekfur Sarayi et sur les tympans des arcs aveugles de l'eglise de Pammakaristos. Un panneau de tympan d'une fenêtre dans la médrésé de Yeşil constitue le seulexemple ottoman pour cette période à Bursa.

Type IV:

Les schémas géométriques formés par les hexagones et les octogones en intersécance définient les exemples de ce type (des.7). Les contours extérieures de ces formes géométriques sont déterminés par les côtés vifs de la brique. La pierre est incrustrée à l'intérieur de ces formes dont le milieu est marquée par une autre brique carrée.Nous trouvons ce schéma décoratif sur le côté latéral ouest du narthex de la mosquée d'Orhan Gazi et sur les écoinçons des arcs du Palais de Tekfur.

Type V:

Des briques triangulaires alternent avec des pierres de même formes pour construire des schémas géométriques en carré ou en octogo-

nes entrelacées. Ce thème décoratif orne les façades de Hüdavendigar (la mosquée de Murat I,1326)et de Muradiye(1426) et celles du Palais de Tekfur et de l'église de Pammakaristos.

L'industrie de la brique produit ainsi des formes richement variées, moulées spécialement pour des fins décoratifs. La taille de la brique et de la pierre qui sont employées pour l'ornementation est plus petite que celles qui sont employées pour l'appareil. Ces briques aux formes variées sont employées en alternance avec la pierre pour construire des rosettes,des swastikas et d'autres motifs géométriques que nous avons déterminés plus haut.

C. Groupe III:

L'emplacement de la brique en creux ou en relief par rapport au parement des murs,défini un autre type du décor fréquemment employé sur les façades ottomanes et byzantines. Les disques-solaires et les dents de scie font part de ce groupe d'ornementation.

Le disque-solaire:

Le motif du disque-solaire est souvent employé sur les façades de cette période. Le contour circulaire de l'extérieure est formé par la brique. Celle-ci,ayant cette fois-ci une forme concave,marque par sa présence le milieu du disque-solaire. D'autres briques en baton rayonnent de ce centre vers l'extérieur.

Le thème décoratif du disque-solaire orne les façades de la mosquée d'Orhan Gazi,de la médrésé de Muradiye,de l'hôpital de Yildirim et du mausolée de Gülçiçek Hatun. D'autre part, il constitue l'un des motifs décoratifs sur les façades de l'église de Christos Pantepoptes et du Monastère de Lips.

Les dents de scie:

Les dents de scie construites en brique est un élément architectonique qu'on trouve sur presque toutes les façades des édifices byzantines et ottomans au XIVème et au XVème siècles. Dans les deux

cas, les dents de scie placées en couches superposées,couronnent les parois et soulignent ainsi la fin d'une partie architecturale. Ils sont également employés entre le tambour et le dome d'une coupole. Et encore, ils entourent les fenêtres et les arcs de décharge ainsi que certains motifs décoratifs tels que les disques-solaires.

Ils forment également l'arc même des portes dans les édifices ottomans afin de préciser justement par sa présence-même l'entrée principale(La mosquée d'Orhan Gazi). Ils sont cependant jamais placés au milieu d'un paroi dans l'architecture ottomane tels que nous les trouvons dans l'architecture byzantine (Gül Cami). De même,ils sont placés à l'intérieur d'une niche au Monastère de Lips. En revanche,ils déterminent le passe du fût au şerefe(le balcon) des minarets dans les mosquées ottomanes.

Les thèmes décoratifs ottomans se présentent notamment deux grandes variantes par rapport aux thèmes décoratifs byzantins à partir de la seconde moitié du XIVème siècle. Premièrement,le répértoire décoratif est enrichi d'avantage par une augmentation dans les formes et les combinaisons géométriques dérivées de la décoration traditionnelle islamique. Et deuxièment nous constatons un emploi abondant de la brique en alternance d'une part avec la brique émaillée et d'autre part avec la céramique qui caractérisent désormais le style ottoman dans l'ornementation architectonique.

III. Les programmes décoratifs des façades:

Quant aux programmes décoratifs des façades dans leur ensemble,ils sont evidemment déterminés par le style propre à chaque architecture. Donc, le programme décoratif des façades byzantines et ottomanes est complètement different de l'un à l'autre.

La façade du narthex(c'est à dire la façade de l'entrée ou bien le côté nord d'une mosquée) constitue en général l'endroit principal qui reçoit le décor en brique. La paroi qui surmonte les arcades du narthex constitue notamment un endroit idéal pour recevoir un tel décor. De même,les écoinçons de ces arcades déterminent une autre surface ,esthétiquement valable pour recevoir une décoration en brique

Les tympans des fenêtres et des portes qui percent les façades dans les mosquées, les médrésés et les mausolées constituent le second emplacement pour ce décor. L'arc de décharge qui les surmonte détermine ainsi un cadre architectural dans lequel est placé la composition géométrique en brique.

En revanche, le programme décoratif des façades dans l'architecture byzantine est prévu notamment pour les parois des absides et des absidioles où les niches et les arcades aveugles ainsi que leur tympans et leur écoinçons déterminent l'emplacement du décor en brique. La répartition du décor sur ces façades ne montre pas une symétrie recherchée, symétrie que nous trouvons en général sur les parois ottomanes. Dans ce dernier cas, les arcades, les arcs de décharge et les tympans des fenêtres déterminent strictement les limites dans lesquelles sont placées le décor en brique. Le rythme de ces éléments architecturaux mets en relief le rythme du décor employé sur ces façades.

Pourtant, des niches et des fenêtres aveugles ou bien des panneaux réctangulaires sont spécialement construit afin de recevoir un schéma décoratif en brique.(6) Les mosquées d'Orhan Gazi, Ibrahim Pasa, Selçuk Hatun et la médrésé de Yldirim. Une arcature aveugle couronne la paroi du narthex dans la mosquée de Yigitköhne(1449). D'autre part, une niche simple prend la forme d'une coeur sur la façade de zawiya de Pustinpus Baba à Yenisehir près de Bursa. Le même type de niche se trouve également sur l'une des parois du monastère de Lips. D'un autre côté, ces arcatures et ces niches aveugles divisent géométriquement en panneau le piédestal des minarets des mosquées de Yigitköhne et de Koca Naib.

Les niches jouent encore un rôle prépondérant sur les façades des édifices byzantins. Le décor en brique s'inscrit sur la partie supérieure de ces niches et sur les écoinçons qui sont formés entre les arcs de celles-ci. L'organisation de ces niches et leur effet décoratif sont tout à fait différent de celle appercevable sur les façades ottomanes. Et encore, les éléments architecturaux ne déterminent toujours pas avec autant de rigeur les limites de ce décor. Il est souvent possible de trouver des morceaux de schémas décoratifs imbriquées ici et là sur les parois byzantins.

Nous pouvons conclure que le décor architectonique ottoman et byzantin partage un même héritage au XIVème et au XVème siècle. Certains motifs et certains thèmes décoratifs apparaissent à la fois et d'une manière identique sur les façades des édifices à Bursa et à Istanbul. Pourtant, ces ressemblances que nous observons dans les détails ne se présentent pas dans la conception globale du programme décoratif des édifices.

Notes:

1) 1326 - La conquête de Bursa par les ottomans; 1453 - la fin de l'empire byzantin.

2) Il est connu que cette technique de décoration est très répandue en dehors de la région de Brousse et d'Istanbul. On l'a trouvé d'une part, dans les provinces de l'empire byzantin en Anatolie occidentale, en Trace ou bien en Grèce et d'autre part dans les régions des autres principautés turcomans d'Anatolie occidentale à la même époque (Aydinoğullari, Menteşeoğullari, Germiyanoğullari).

3) POPE A., A Survey of Persian Art, Londres, 1967; SEHERR-THOSS, S.H., Design and Color in Islamic Architecture, Washington, D.C., 1968

4) BAKIRER, O., "Anadolu'da XIII yüzyil tuğla minarelerinin özellikleri", Vakiflar Dergisi, IX, Ankara, 1971; "Anadolu Selçuklularinda Tuğla Işçiligi", Malazgirt Armağani, Ankara, 1972, p. 187-201

5) KONYALI, I.H., Akşehir, Istanbul, 1945; Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi, Konya, 1964

6) AYVERDI E.H., Istanbul mimari çağinin menşei, Osmanli mimarisinin ilk devri, (1330-1402), Istanbul, 1966; Osmanli mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, (1403-1451), Istanbul, 1972 ; BAYKAL K., Bursa ve Anitlari, Bursa, 1950; DEMIRIZ Y., Osmanli Mimarisinde Süsleme I, Erken Devir (1300-1453), Istanbul, 1974; GABRIEL A., "Le décor polychrome des monuments de Brousse"; Proceedings of the twenty-second Congress of Orientalists held in Istanbul, September, 15th to 22nd 1951, Communications, Leiden, 1957, p. 637-638; Une Capitale Turque: Brousse, Bursa, Paris, 1958 ; KURAN A., Ilk devir Osmanli Mimarisinde cami, Ankara, 1964.

7) BATUR A., " Osmanli camilerinde almaşik duvar üzerine", Anadolu Sanati Araştirmalari,2,1970,p.135-227

8) EYICE S., Son Devir Bizans Mimarisi,2 éd. Istanbul,1980; Otüken,Y., "Istanbul son devir Bizans Mimarisinde Cephe Süslemeleri ",Vakiflar Dergisi,XII, p. 213-233

LISTE DES DESSINS

Des. 1 - DEMIRIZ Yildiz ,Osmanli Mimarisinde Susleme I,Erken Devir, Istanbul,1974,p.116,fig.b

Des. 2 - op.cit., p.121,fig.a

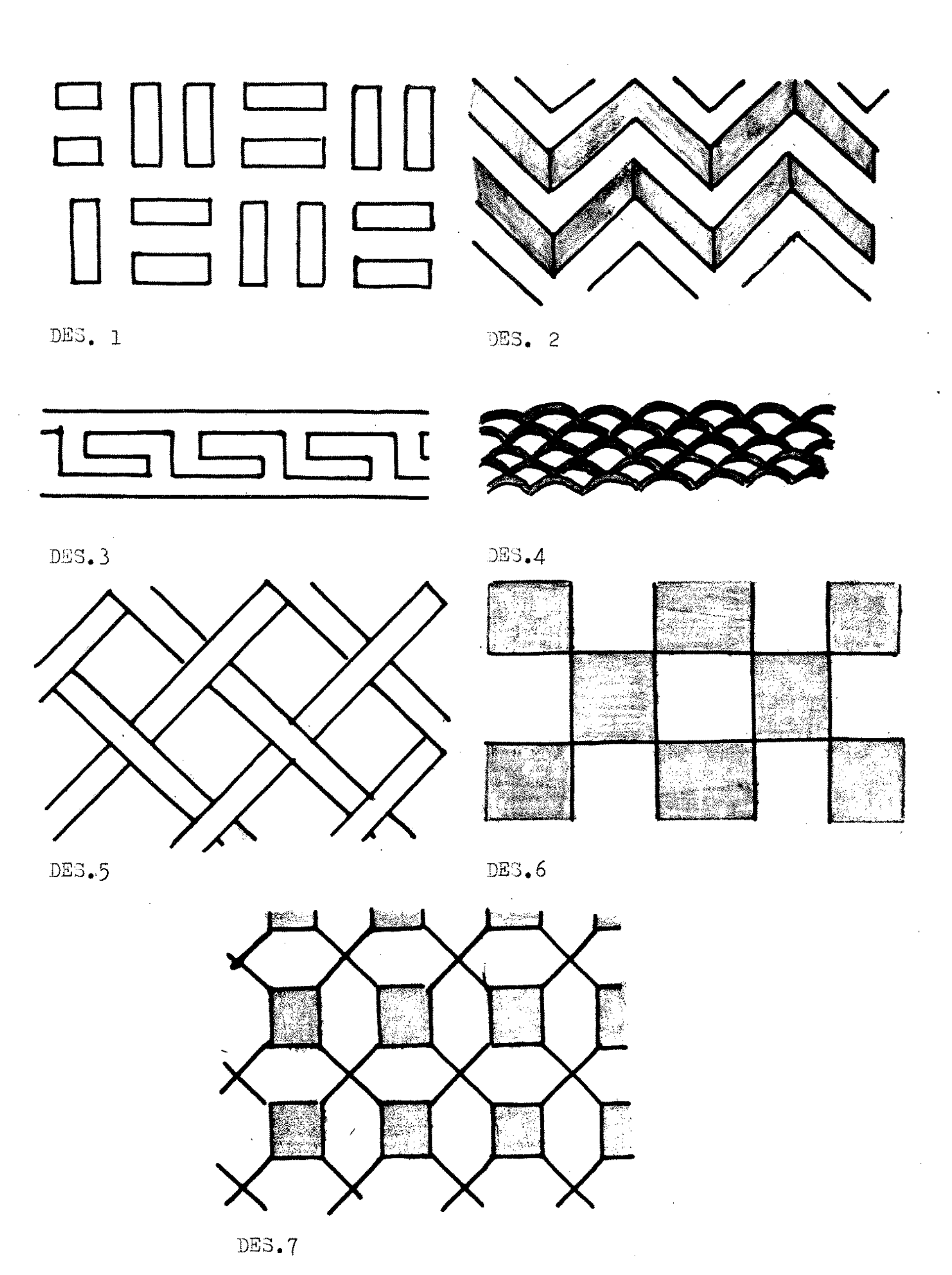
Des. 3 - op.cit., p.115,fig.a

Des. 4 - l'auteur

Des. 5 - Demiriz,op.cit., p.117,b

Des. 6 - l'auteur

Des. 7 - Demiriz,op.cit., p.119,fig. c



DES. 1 DES. 2 DES.3 DES.4 DES.5 DES.6 DES.7

LUCY-ANNE HUNT

BYZANTINE-ISLAMIC INFLUENCES IN THE ILLUSTRATION OF MS PARIS, INSTITUT CATHOLIQUE COPTE-ARABE 1

With four plates

The MS under consideration is a small well-illustrated Bohairic Copto-Arabic New Testament, of which the Gospels are now preserved in Paris, separated from the Epistles and Acts, which remain in Cairo, as the property of the Coptic Museum (MS Bibl. 94). Colophons in both parts record that the New Testament was produced in Cairo during AM 966/AD 1249-50, for an influencial member of the Coptic community by the monk Gabriel, identified with the future Patriarch Gabriel III. [1]

The MS is not unknown to art historical scholarship, thanks to the late Abbé Leroy's consideration of it in his fundamental work on Copto-Arabic MSS [2]. The purpose of this communication is to draw attention to the illustration of the MS from the point of view of the interaction of Byzantine with Islamic art during the 12th-13th centuries. Time restricts consideration here to a few instances of this interaction; a more thorough discussion of the MS's illustration will be undertaken elsewhere [3].

A glance at the portrait of St. Matthew (fol. 1v, fig. 1) introduces the dual character of the MS's illustration. The three-quarter pose of the Evangelist, with the inscription above his head, recalls a type common in middle Byzantine Evangelist portraits. However, the decorative features of the illustration, notably the brightly coloured cushion and bench cover and the ornamental canopy above the figure, suggest a very different secular tradition. This conflation of 'Byzantine' and 'Islamic' or rather 'Christian' and 'secular' elements is characteristic of the MS's illustration as a whole.

Influences from middle Byzantine illustration are particularly clear in the MS's Gospel scenes. These are arranged on a grid system of six small square pictures to a page, scattered through the Gospel

text (figs.2-3). This arrangement is familiar from the late 11th century Gospel book, MS Parma, Bibl. Palat. 5 (fig. 6) [4]. The comparison with Greek MS illumination also extends to specific details of Gospel iconography. Several parallels with the two late 11th century Gospel books in Paris (B.N. Gr. 74) and Florence (Laur. Plut. VI 23) imply a direct link, independent of other scenes already found in the Paris Coptic Gospels B.N. Copte 13 of 1178-80 [5]. Clear parallels can be found with late 12th century Byzantine illumination; over half a century ago Gabriel Millet recognised the link between Copte-Arabe 1 and the Berlin MS, Staatsbibl. Gr. Qu. 66 (figs. 2 and 7). The scenes of the Fetching of the Ass and Entry into Jerusalem, separate in the Copto-Arabic MS, are derived from the combined scene in the Berlin MS [6]. Particularly significant is the presence in both of the prophet Zachariah. This and other iconographic connexions between the two MSS support the evidence of the Arabic dedicatory inscription on fol. 2r of the Berlin MS which states that the MS was in Cairo during AM 935/AD 1219 [7].

Two scenes to be found in the middle register of fol. 109v, illustrating Christ and the Doctors in the temple and Christ teaching in the synagogue at Nazareth (fig. 3) also support the derivation from late 12th century Greek MS illumination. These copy in reverse order the scenes of Christ reading the lesson and Teaching in the synagogue illustrated on facing folios of the late 12th century New Testament in Chicago (now MS Chicago Univ. Lib. 843)(fig. 8) [8].

The style of the MS's illustration relates rather to early Comnene influences, but Christian painting in Egypt lay open to such influences from a variety of sources. One of these was undoubtedly Crusader Palestine. The handling of the figure of Christ in the Ascension scene in the section of the MS still in Cairo reflects the direct influence

of an icon of Christ Enthroned at St. Catherine's Monastery, Mount Sinai, attributed by Weitzmann to a Crusader artist newly arrived in Jerusalem shortly before the mid-12th century (figs. 5 and 9) [9]. This is evident both in the adoption of the sharp features of the face, and in an attempt to imitate the soft rounded folds of the thigh.

Byzantine and Crusader sources for the decoration of the Copto-Arabic MS having been established, certain links with secular or 'Islamic' painting remain for consideration. Professor Buchthal showed some time ago that Christian artists in 13th century Syria and Egypt worked under the influence of Islamic as well as Byzantine models [10]. The informal, reclining pose of St. John in the MS (fig. 4) is quite uncharacteristic of any Greek models. Yet it is found both in near-contemporary Syriac MS illumination, as the Emperor in the Dream of Constantine in the Berlin MS Preuss. Bibl. Sachau 304 (fig. 10) [11] and the daydreaming hermit in an Arabic MS of the Fables of Bidpai in Paris (fig. 11), attributed to Syria during the first quarter of the 13th century [12].

Thus the illustration of MS Copte-Arabe 1 presents a particularly clear instance in the mid-13th century of the convergence of Byzantine and Islamic artistic influences at a time of fluency in Crusader politics in the Eastern Mediterranean. The MS was produced only 30 years after the Fifth Crusade, an event which marked Egypt's new significance in East-West affairs.

NOTES

1) G. Horner, The Coptic Version of the New Testament in the Northern Dialect (4 Vols), Oxford 1898-1905, Vol. I Introd. p. xcii.

2) J. Leroy, Manuscrits Coptes et Coptes-Arabes Illustrés, Paris 1974, Nos XXI-XXII pp. 157-177 with earlier bibliography.

3) Article in preparation, to elaborate conclusions reached in my doctoral thesis, The Illustration of a Thirteenth-Century New Testament Manuscript from Cairo (Paris, Institut Catholique Copte-Arabe 1) PhD thesis, London University, 1981.

4) V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Turin 1967, pp. 191, 249 n. 29, pls. 241-4. Pl. 242 is reproduced here as fig. 6. A. Baumstark, 'Ein illustriettes koptisches Evangelienbuch vom J. 1250', Oriens Christianus n.s. 4 (1915) p. 342, also noted the comparison with the illustration of MS Vat. Gr. 1156.

5) J. Leroy, Les Manuscrits Coptes et Coptes-Arabes Illustrés, Paris 1974, Nos XVI-XVII pp. 113-148 and references cited; S. Shenouda, The Miniatures of the Paris Manuscript "Copte 13", Princeton Univ. PhD 1956, Univ. Microfilms, Ann Arbor 1977, passim.

6) G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe et XVIe siecles, Paris 1916, p. 269.

7) R. Hammann-MacLean, 'Der Berliner Codex Graecus Quarto 66 und seine nächste Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13. Jahrhundert', Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters (Festschrift für K.H. Usener, Marburg 1967 pp. 225 ff for discussion of the MS and appendix by O. Rössler pp. 244-5 and Abb. 41 concerning the Arabic inscription.

8) See the most complete treatment of the MS's illustration by A. Weyl Carr, The Rockefeller McCormick New Testament : Studies Toward the Reattribution of Chicago, University Library, MS. 965,



1. MS Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, f. 1v, St. Matthew



2. MS Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, f. 19r, Gospel scenes



3. MS Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, f. 109v, Gospel scenes



4. MS Paris, Inst. Cath. Copte-Arabe 1, f. 174v, St. John



6. MS Parma, Bibl. Palat. 5, f. 90r, Scenes of the life of Christ



5. MS Cairo, Coptic Museum, Bibl. 94, f. 156v, detail of Christ



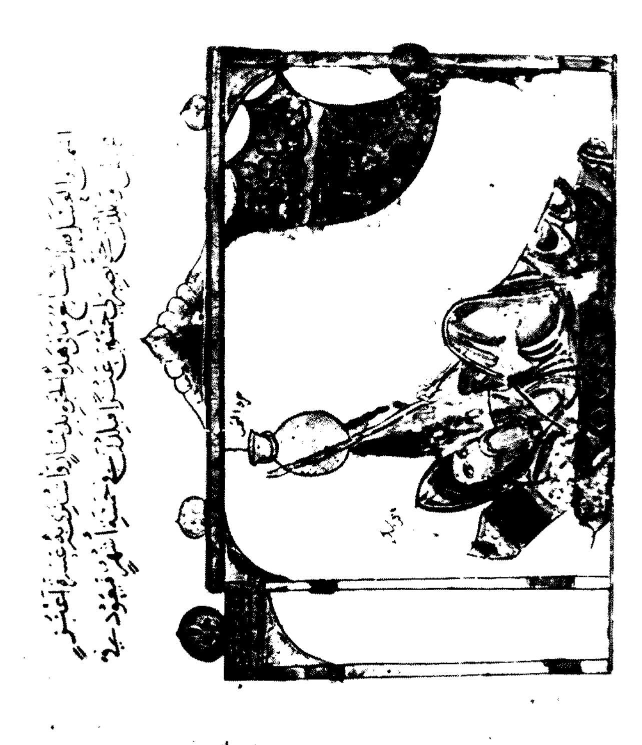
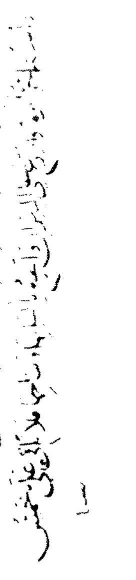
7. MS Berlin Gr. Qu. 66, f. 65v, Entry into Jerusalem



9. Icon of Christ Enthroned, Mt. Sinai



8. MS Chicago, Univ. Lib. 695, f. 62v—63r, Christ Reading the Lesson and Teaching in the Synagogue at Nazareth

11. MS Paris, B. N. Ar. 3465, f. 115v, Hermit



10. MS Berlin, Preuß. Bibl. Sachau 304, f. 162v, Vision of

(University of Michigan PhD 1973, University Microfilms, Ann Arbor 1978) passim. Dr Weyl Carr dates the MS to between the 1180s and 1204, suggesting a provincial, possibly Cypro-Palestinian provenance. Eds. E.J. Goodspeed, D.W. Riddle, H.R. Willoughby, The Rockefeller McCormick New Testament (3 Vols), Chicago 1932, Facsimile fols. 62v-63r reproduced here as fig. 8.

9) Icon no. 426. K. Weitzmann, 'Icon Painting in the Crusader Kingdom', Dumbarton Oaks Papers 20 (1966) pp. 52-3, Pl. 1 reproduced here as fig. 9.

10) H. Buchthal, 'The Painting of the Syrian Jacobites in its Relation to Byzantine and Islamic Art' Syria XX (1939) pp. 136-150.

11) J. Leroy, Les Manuscrits Syriaques à Peintures Conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient, Paris 1964, No. XXVI pp. 367 ff and Album Pl. 126(3), reproduced here as fig. 10.

12) H. Buchthal, '"Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts', Ars Islamica VII (2) (1940), pp. 125-133 esp. p. 131 and fig. 34 which is reproduced here as fig. 11.

13) Ed. K.M. Setton, A History of the Crusades Vol. II, ed. R.L. Wolff and H.W.Hazard, The Later Crusades 1189-1311 (Philadelphia 1962) Chapter XI 'The Fifth Crusade' pp. 377 ff and further references.

PETER W. SCHIENERL

BYZANZ UND DER VOLKSTÜMLICHE SCHMUCK DES ISLAMISCHEN RAUMES

Es mag sich vielleicht mancher von Ihnen gefragt haben, warum ein Wissenschaftler, dessen eigentliches Forschungsgebiet außerhalb jenes Bereiches liegt, der von der Byzantinistik bearbeitet wird, gerade auf einem Byzantinistenkongreß das Wort ergreift, doch wird, wie ich hoffe, der Grund hierfür im Laufe meines Referates deutlicher erkennbar werden.

Von den Maghrebstaaten abgesehen, sind der traditionelle Schmuck und das rezente Amulettwesen der Völker des islamischen Raumes bis vor ein paar Jahren kaum Gegenstand ethnologischer Forschung gewesen, und wiewohl sich in dieser Hinsicht in letzter Zeit ein gewisser Wandel vollzogen hat, ist die Dokumentation des islamischen Schmuck- und Amulettwesens weit davon entfernt, als abgeschlossen zu gelten. Alfred Janata, vom Museum für Völkerkunde in Wien, hat kürzlich eine umfangreiche Monographie über den volkstümlichen Schmuck in Afghanistan vorgelegt. Die von mir vor einigen Jahren in Angriff genommene systematische Dokumentation des rezenten ägyptischen Schmuck- und Amulettwesens wird hingegen nunmehr mit Mitteln des Österreichischen Fonds zur Förderung wissenschaftlicher Forschung im Rahmen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und in engster Zusammenarbeit mit dem Museum für Völkerkunde in Wien fortgeführt werden.

Für weite Teile der übrigen islamischen Welt existieren aber zur Zeit keine nennenswerten Untersuchungen zum volkstümlichen Schmuck oder zum Amulettwesen, ein Mangel, der vermutlich erst durch die Zusammenarbeit mehrerer Ethnologen oder Schmuckforscher behoben werden könnte. Es ist jedenfalls offenkundig, daß die gegenwärtigen rasanten Veränderungen in der geistigen und materiellen Kultur islamischer Völker unter westlichem Einfluß ein rasches Erfassen der heute noch nachweisbaren volkstümlichen Schmuck- und Amulettformen notwendig machen; denn gerade diese beiden Bereiche sind es, die von den Änderungen in Mitleidenschaft gezogen werden.

Die rein ethnographisch ausgerichtete Dokumentation des islamischen Schmucks und des engstens damit verbundenen Amulettwesens – denn praktisch jedes traditionelle Schmuckstück weist amulettwertige Elemente auf, während umgekehrt Amulette sehr häufig zu Schmuckstücken

werden - sollte freilich nicht Selbstzweck sein, sondern sie bildet nur die unumgängliche Voraussetzung für wesentlich tiefergreifende Untersuchungen kulturanthropologischen Charakters. Diese Tatsache aber ist es, die mich vor diesem Forum sprechen läßt.

Denn angesichts der vielfältigen Wechselbeziehungen, die sich zwischen dem byzantinischen Schmuck- und Amulettwesen und dem der islamischen Völker nachweisen oder zumindest erahnen lassen, ist der Mangel an geeigneten Handbüchern zum byzantinischen Schmuck- und Amulettwesen, auf die der Schmuckforscher zurückgreifen könnte, besonders schmerzlich fühlbar.

Da ich mich vor allem mit ägyptischem Schmuck und mit den heute noch im Nilland verwendeten magischen Schutzmitteln beschäftigt habe, ist es naheliegend, daß ich nun auf Probleme hinweise, wie sie sich dem in Ägypten tätigen Schmuckforscher darstellen, doch ist gerade in letzter Zeit immer deutlicher geworden, daß viele der im Zusammenhang mit ägyptischen Schmuck gewonnenen allgemeineren Erkenntnisse im Prinzip auch für die übrige islamische Welt eine gewisse Gültigkeit haben.

Grundsätzlich ist festzustellen, daß ein Großteil der Schmuckformen, die heute noch in der islamischen Welt gebräuchlich sind, sich aus dem griechisch-römischen Schmuckwesen ableiten lassen, und es kann weiters kein Zweifel daran bestehen, daß dem frühbyzantinischen Schmuck bei der Transmission eine bedeutsame Mittlerrolle zukam. Denn es ist wohl anzunehmen, daß jene Schmucktypen, die am Vorabend der arabischen Eroberungen in den von den Muslimen unterworfenen Provinzen des Byzantinischen Reiches en vogue waren, den Arabern bekannt geworden sind, zumal ja die eingesessenen Schmuckhersteller sicherlich zunächst auch unter den neuen Machthabern ihre Arbeit in gewohnter Weise und nach ihnen geläufigen Mustern verrichteten und die Araber andererseits auf die Dienste der heimischen Facharbeiter angewiesen waren.

Die von den Arabern angetroffenen Schmucktypen bildeten somit die Basis, von der aus sich allmählich das islamische Schmuckwesen entwickelte. Durch ikonographische Details - etwa durch das Kreuz oder durch Heiligendarstellungen zu sehr an das Christentum erinnernde Schmuckstücke wurden entweder modifiziert oder wie andere, dem ästhetischen Empfinden der Araber nicht entsprechende Schmucktypen überhaupt nicht rezipiert.

Angesichts des riesigen Umfanges der von den Arabern eroberten Gebiete des Byzantinischen Reiches ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die Eroberer etwa in Syrien etwas andere Schmuckformen vorgefunden

haben, als z.B. in Ägypten oder im Westen Nordafrikas. Weiters ist zu bedenken, daß auch innerhalb der Provinzen damals - wie es ja auch heute der Fall ist - Unterschiede in den Schmuckgewohnheiten verschiedener sozialer und ethnischer Schichten bestanden haben werden und daß der Schmuck der Städtebewohner sicherlich etwas anderen Vorbildern folgte, als der der ländlichen oder gar nomadisierenden Bevölkerungsgruppen einer byzantinischen Provinz. Ohne dies im Augenblick durch Fakten eindeutig belegen zu können, bin ich der festen Überzeugung, daß solche bereits in frühbyzantinischer Zeit existierenden oder regional, sozial oder ethnisch bedingten Unterschiede einen starken Einfluß bei der Bildung islamischer Schmuckformen ausgeübt haben.

Denn trotz der generell feststellbaren Abhängigkeit der meisten rezenten islamischen Schmuckformen von griechisch-römischen Vorbildern erweist sich der volkstümliche Schmuck der islamischen Völker keinesfalls als einheitlich. Schmucktypen oder bestimmte Varianten einer aus der Antike bekannten Schmuckform können nämlich entweder im gesamten islamischen Raum ihre Verbreitung gefunden haben, sie können aber auch nur in einer oder in mehreren - oftmals nicht benachbarten - rezenten Schmuckregionen in Gebrauch stehen. Verbindliche Regeln über die Voraussetzungen, die für das Weiterleben antiker Schmuckformen in bestimmten Teilen der islamischen Welt notwendig waren, konnten bis jetzt noch nicht erarbeitet werden. Fest steht jedoch, daß nur solche Schmuckformen von den Arabern rezipiert werden konnten, die zur Zeit der Eroberungen noch irgendwo - und sei es nur als survivals - im Byzantinischen Reich in Verwendung standen. Aber allein die Tatsache, daß der weitaus größere Teil des heute islamischen Raumes niemals Bestandteil des Byzantinischen Reiches gewesen ist, verbietet eine simple Gleichsetzung byzantinischer Schmuckregionen mit den Verbreitungsgebieten rezenter Schmucktypen. Daraus ergibt sich, daß möglichst für jede einzelne Schmuckform die Verbindung zwischen den antiken Vorbildern und den rezenten Varianten nachzuzeichnen wäre.

Aus diesem Grunde ist es für die Schmuckforschung von größter Bedeutung, zu wissen, welche Schmuckformen im gesamten byzantinischen Reich des VI. und VII. Jahrhunderts verbreitet waren und welche Schmucktypen in enger umreißbaren Regionen oder nur bei bestimmten sozialen oder ethnischen Gruppen in Verwendung standen. Da viele der ohnehin nicht sehr zahlreichen bisher publizierten Objekte aus dem fraglichen Zeitraum über den Antiquitätenhandel in die Museen und Privatsammlungen gelangt sind, wobei der Fundort und die Fundumstände

zumeist nicht mehr mit Sicherheit zu eruieren sind, wäre es natürlich besonders wichtig, in situ gefundene Schmuckstücke aus byzantinischen Siedlungsplätzen, insbesondere aber aus Gegenden, die heute dem islamischen Reich zugehören, in gut dokumentierter Form zur Verfügung zu haben.

Den weiteren Weg einer in frühbyzantinischer Zeit von den Arabern rezipierten Schmuckform bis in die Gegenwart zu verfolgen, ist die Aufgabe der islamischen Schmuckforschung, die in diesem Zusammenhang nicht nur die großen Bevölkerungsverschiebungen, die in der islamischen Frühzeit erfolgten,zu berücksichtigen hätte, sondern auch jene kulturellen und zivilisatorischen Strömungen beachten müßte, die von einzelnen städtischen Zentren ausgegangen sind.

Aber auch in späteren Zeiten ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß Byzanz einen Einfluß auf die Entwicklung des islamischen Schmucks genommen hat, der bis heute wirksam geblieben ist.

Nach der Konsolidierung des islamischen Reiches mögen die engen kulturellen und wirtschaftlichen Bindungen, die sich im Mittelalter zwischen dem Byzantinischen Reich und seinen islamischen Nachbarstaaten ergaben, aber auch die diplomatischen und kriegerischen Beziehungen zwischen den beiden Machtblöcken nicht unwesentlich zur Verbreitung byzantinischer Schmuckformen beigetragen haben. Denn im Handel erwies sich die leichte Transportierbarkeit von Schmuckstücken aus Edelmetallen und anderen kostbaren Materialien als äußerst nützlich, und wertvolle oder besonders sorgfältig ausgeführte Kleinodien waren ja recht häufig Bestandteile jener Geschenke, die anläßlich von Gesandtschaftsreisen an den Höfen überreicht wurden.

In diesem Zusammenhang ist auch noch an jenen Schmuck zu denken, der in der Form von Lösegeldern, Kriegsbeuten oder Reparationskosten in den islamischen Raum gelangte, wobei es durchaus nicht auszuschließen ist, daß besonders eindrucksvolle Beispiele byzantinischen Schmucks nicht sogleich eingeschmolzen wurden und gelegentlich sogar Auswirkungen auf die Entwicklung des traditionellen Schmucks des islamischen Raumes gehabt haben.

Auch die erzwungene oder freiwillig erfolgte Ansiedlung von Gold- und Silberarbeitern aus der Byzantinischen Oikumene, die umso leichter stattfinden konnte, als dieses Metier im muslimischen Raum bis in die jüngste Vergangenheit üblicherweise in den Händen von Nichtmuslimen lag, könnte dazu beigetragen haben, daß im Mittelalter neue byzantinische Elemente in das islamische Schmuckwesen Eingang gefunden haben.

Im Gegensatz zu den Ereignissen während der frühbyzantinischen Epoche, in der es nur die Araber waren, die Impulse empfangen haben, sind in diesem Abschnitt islamisch-byzantinischer Begegnung wechselseitige Beeinflussungen durchaus denkbar, die dann in der Entwicklung des Schmucks beider Kulturen ihren Niederschlag gefunden haben. Bevor jedoch dieser Fragenkomplex einigermaßen erfolgversprechend behandelt werden kann, müßte sowohl das mittelalterliche byzantinische als auch das gleichzeitige islamische Schmuckwesen wesentlich besser dokumentiert sein, als das heute der Fall ist.

Der dritte große Zeitabschnitt, in dem es zu bedeutsamen Beziehungen zwischen dem byzantinischen und dem islamischen Schmuckwesen gekommen ist, war die Epoche der Turkokratie. Der Schmuck der zur byzantinischen Oikumene gehörigen Völker des Balkanraumes ist nunmehr Einflüssen aus der islamischen Welt unterworfen, wobei sowohl die Ansiedlung muslimischer Gruppen in den neu eroberten Gebieten als auch der Übertritt von Teilen der einheimischen Bevölkerung zur Religion der neuen Machthaber nicht unmaßgeblich zu einer solchen Beeinflußung beigetragen haben. Ebenso wie byzantinische Schmuckformen nun in das osmanische Schmuckwesen Eingang gefunden haben, so wird der Schmuck der christlichen Balkanvölker durch Elemente aus der islamischen Welt bereichert. Erst aus der Synthese dieser beiden Traditionen ist der volkstümliche Schmuck des Balkanraumes entstanden.

Die Tatsache, daß der Schmuck beider hier einander beeinflussender Kulturen letztlich im griechisch-römischen Schmuckwesen verankert ist, macht die Analyse des rezenten Balkanschmucks besonders schwierig, doch dürften aus ebendemselben Grund die daraus zu gewinnenden Erkenntnisse für beide Bereiche sehr aufschlußreich sein. Es braucht wohl hier nicht betont zu werden, daß bei dieser höchst interessanten Aufgabe auf die Mitarbeit von auf Schmuck spezialisierten Volkskundlern aus den Balkanstaaten nicht verzichtet werden kann.

Aber die wechselseitige Beeinflussung byzantinischer und islamischer Schmuckformen während der Türkenherrschaft ist nicht allein für die Ausbildung des volkstümlichen Schmucks der modernen Balkanvölker entscheidend gewesen, sondern sie hat auch im traditionellen Schmuckwesen der islamischen Mittelmeerländer einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen.

Denn die Ausbreitung des osmanischen Herrschaftsgebietes über praktisch die gesamte arabische Welt bedingte auch die Verbreitung osmanischer Schmuckformen in diesen Gebieten. Die wohlhabenden und einflußreichen Bevölkerungsschichten in den städtischen Zentren osmanischer Provinzen folgten nämlich, da sie ja selbst zumeist land-

fremd waren, bereitwillig jenen Modeströmungen, die von Konstantinopel ausgingen. Ein Blick in das Schmuckkapitel von Lane's "Manners and Customs of the Modern Egyptians" genügt, um zu erkennen, daß sich die etablierte Schicht in Ägypten z.B. im neunzehnten Jahrhundert, was ihre Schmuckgewohnheiten betrifft, völlig osmanisiert hatte, sodaß ihr Schmuck nur ganz geringe Gemeinsamkeiten mit jenem aufwies, den die Nichtprivilegierten des Landes trugen.

Dieser schichtspezifische Schmuck der Einflußreichen und Wohlhabenden findet sich in allen politischen und wirtschaftlichen Zentren des Osmanischen Reiches wieder, und er übte alsbald auch einen gewissen Einfluß auf den volkstümlichen Schmuck der jeweiligen Provinz aus. Denn der immer und überall festzustellende Drang ärmerer Klassen, die Lebensgewohnheiten der etablierten Schicht zu imitieren, führte allmählich dazu, daß osmanische Schmuckformen in den volkstümlichen Schmuck des arabischen Raumes Eingang fanden, wo sie auch heute noch feststellbar sind. Dieser Prozeß mußte natürlich von Provinz zu Provinz zu anderen Ergebnissen führen. Wichtig ist für uns hier nur, daß das osmanische Schmuckwesen, das ja seinerseits byzantinische Elemente aufgenommen hatte, eine weitere Quelle darstellte, aus der Byzantinisches in den traditionellen Schmuck der islamischen Völker eindringen konnte.

Die eben aufgezeigten historisch bedingten Verflechtungen zwischen dem byzantinischen Schmuck und dem der islamischen Welt haben wohl deutlich gemacht, daß viele Probleme der islamischen Schmuckforschung nur mit Hilfe einer besseren Kenntnis der Schmuckgewohnheiten im Byzantinischen Reich zufriedenstellend gelöst werden können.

Nun ist es ja freilich nicht so, daß keinerlei Vorarbeiten zur Dokumentation des byzantinischen Schmucks vorlägen, doch zeigt sich bei der Sichtung des bereits veröffentlichten Materials deutlich, daß das Schwergewicht bei Objekten liegt, die das Interesse von Kunsthistorikern und von am gehobenen Kunsthandwerk Interessierten für sich in Anspruch nehmen können. Es handelt sich dabei entweder um aus Gold hergestellte Objekte oder um Schmuckstücke, die etwa durch ihre Emaileinlagen für den Kunsthistoriker von besonderer Bedeutung sind. Diese Beschränkung auf kostbare Beispiele der byzantinischen Schmuckindustrie läßt aber die Tatsache in den Hintergrund treten, daß es ja nur eine vergleichsweise dünne Bevölkerungsschicht war, die sich derartige Kleinodien leisten konnte. Der oftmals aus weniger wertvollen Materialien verfertigte Schmuck ärmerer Bevölkerungsschichten blieb

hingegen von der Forschung zumeist unberücksichtigt, was umso bedauerlicher ist, als gerade dieser Schmuck älteren Traditionen stärker verbunden bleibt und aus diesem Grund für die vergleichende Schmuckforschung ganz besonders aussagekräftig ist.

Die Kürze der mir hier zur Verfügung stehenden Zeit verhindert es, dem Amulettwesen die gleiche Aufmerksamkeit in diesem Referat zu widmen wie dem Schmuck. Vielleicht lassen sich die mit dem byzantinischen Amulettwesen zusammenhängenden Fragen in einer eigenen Publikation behandeln. Es wurde schon eingangs erwähnt, daß in jeder Kultur die beiden Objektgruppen Schmuck und Amulette eng miteinander verknüpft sind und deshalb auch am günstigsten zusammen behandelt werden sollten.

In mehreren Aufsätzen konnte ich zeigen, daß die Wurzeln des byzantinischen und des islamischen Amulettwesens im altmesopotamischen magisch-religiösen Brauchtum verankert sind, und es muß hier noch einmal eindringlich darauf hingewiesen werden, daß der von vielen Fachleuten als gegeben angenommene altägyptische Einfluß auf das rezente islamische Schuck- und Amulettwesen nur vergleichsweise gering ist. Das altorientalische Glaubensgut, das während der Epoche des religiösen Synkretismus in der römischen Welt heimisch geworden war, beherrschte in der Spätantike die magischen Praktiken aller Bevölkerungsschichten.

Daran konnten weder der Sieg des Christentums noch der Islam etwas ändern. Sosehr sich auch ein Byzantiner im religiösen Gegensatz zu den Anhängern des Islams stehend fühlte, er verwendete letztlich die gleichen aus heidnischer Zeit übernommenen magischen Schutzmittel wie der Muslim, wobei es zumeist nur ikonographische Details eines Amulettes oder die religiöse Interpretation der Wirkungskraft desselben waren, die den Unterschied ausmachten. Aus dem bisher Gesagten ergibt es sich aber, daß sich ungeheuer viele Parallelen zwischen dem byzantinischen Amulettwesen und den volkstümlichen magischen Praktiken in der modernen islamischen Welt feststellen lassen werden, und diese historisch bedingten Übereinstimmungen können wohl in vielen Fällen wechselseitig als Hilfsmittel bei der Interpretation von amulettbezogenen Sachverhalten in beiden Kulturen in sinnvoller Weise herangezogen werden.

Soweit das byzantinische Amulettwesen überhaupt behandelt worden ist, haben sich auch hier gewisse Schwerpunkte abgezeichnet, wobei vor allem solche Amulette publiziert worden sind, die entweder Inschriften trugen und daher von philologischem Interesse waren, oder solche, die auf Grund ihrer Ikonographie (z.B. Sisinnios-Amulette, Amulette, die

Beziehungen zu gnostischen Gemmen aufweisen, etc.) das Interesse von Wissenschaftlern gefunden haben.

Dabei darf aber nicht vergessen werden, daß diese zweifellos interessanten und aussagekräftigen Amulette nur einen ganz kleinen Bruchteil all dessen darstellen, was im Byzantinischen Reich als amulettwertig empfunden worden ist. Man denke nur etwa an die magische Kraft, die bestimmten Materialien oder Formen beigemessen worden sein muß, und es ist daher unbedingt nötig, daß solche, zumeist vom Herstellungsmaterial wertlosen, optisch unscheinbaren und künstlerisch zumeist völlig anspruchslosen Objekte als magische Schutzmittel erkannt und bei einer Dokumentation des byzantinischen Amulettwesens berücksichtigt werden.

Ich hoffe, daß es mir durch meine Ausführungen gelungen ist, die Notwendigkeit, das byzantinische Schmuck- und Amulettwesen systematisch zu dokumentieren, vor Augen zu führen. Sollte bei manchen der hier Anwesenden der Eindruck entstanden sein, daß ich der Byzantinistik nur die Rolle einer Hilfswissenschaft zur Klärung von Fragen der islamischen Schmuck- und Amulettforschung zugedacht hätte, so ist dazu zu bemerken, daß in jeder Kultur der Schmuck und das engstens mit ihm verbundene Amulettwesen ungeheuer viel über das Wesen einer Zivilisation auszusagen vermögen, sodaß die Byzantinistik, vor allem um ihrer selbst willen auf das möglichst lückenlose Erfassen dieser so wichtigen Sparte der Volkskultur unmöglich verzichten kann.

Falls sich die Gelegenheit ergeben sollte, bereits auf diesem Kongreß erste gemeinsame Überlegungen darüber anzustellen, wie das äußerst komplexe Gebiet des byzantinischen Schmuck- und Amulettwesens langfristig gesehen am zweckmäßigsten wissenschaftlich zu dokumentieren sei, wäre der Zweck meines Referates mehr als erfüllt.

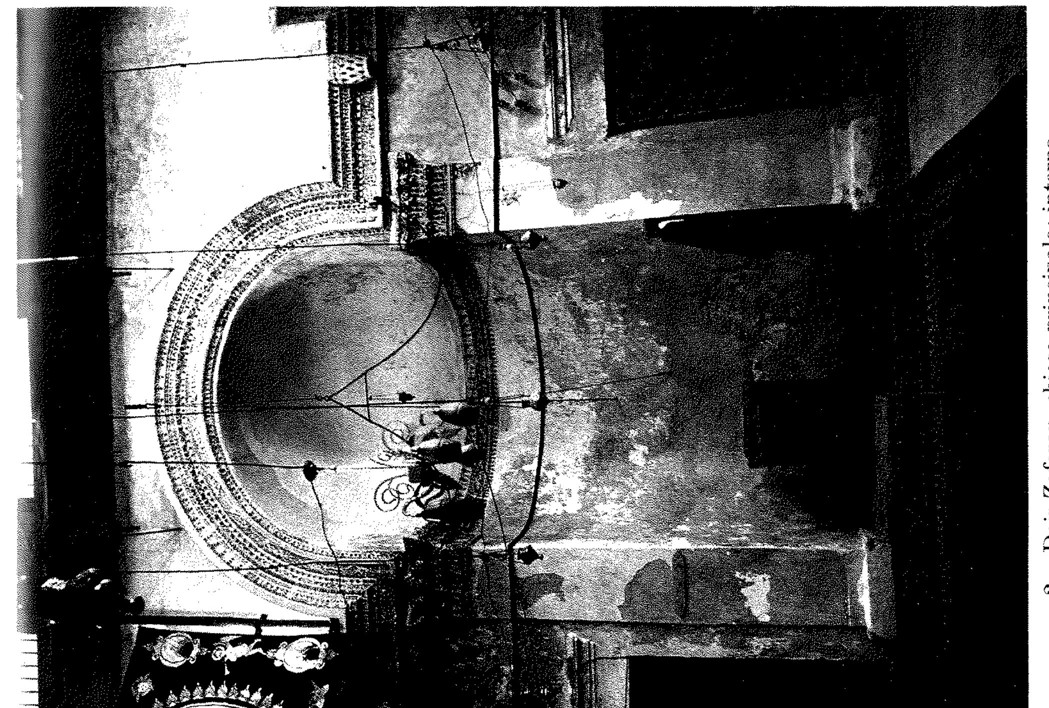
MARINA FALLA CASTELFRANCHI

ALCUNI ELEMENTI DELLA TRADIZIONE COPTA NELLA DECORAZIONE ARCHITETTONICA DI DEIR ZAFERAN (MESOPOTAMIA SETTENTRIONALE)

Con quattro tavole

Attribuito da Michele Siro alla fine dell'VIII sec. (1), il monastero di Mar Hanānia a Deir Zaferan presso Mardin, qualificato da una decorazione architettonica estremamente significativa, presenta a tutt'oggi numerosi problemi, non ultimo la stessa datazione: infatti alcune contraddizioni nel testo della Cronaca e l'analisi di ulteriori fonti, sia pure alquanto opache, sembrano sottintendere una datazione per ora genericamente preiconoclasta, confortata come si vedrà dall'esame stilistico della decorazione superstite.
Il complesso monastico è scandito in due unità principali che costituiscono il nucleo più antico, la chiesa principale e la Beth Qadiše; si tratta di due edifici quadrangolari con cupola, di cui il primo, a pianta triconca inclusa in un quadrato, è di maggiori dimensioni: difficile precisare, date le attuali condizioni del complesso e le superfetazioni seriori, la loro successione cronologica, anche se a mio avviso la Beth Qadiše dovrebbe essere di alcuni decenni posteriore alla chiesa più vasta.
L'aspetto il più éclatant, la decorazione architettonica, si svolge innanzitutto all'esterno e all'interno della chiesa principale. Per quanto riguarda l'esterno, si sono conservate due nicchie con il catino decorato da una conchiglia coronata da un fregio a palmette l'una, da un cantharos da cui fuoriesce una croce tra racemi l'altra; la facciata é quindi marcata da una cornice rettilinea a girali con animali diversi e una croce al centro (fig. 1): questa cornice probabilmente doveva cingere l'intera parte alta dell'edificio, come dimostrano i brani superstiti presso l'angolo SW.
L'interno (fig. 2) ha conservato pressoché integralmente la sua decorazione originaria: si tratta di una cornice rettilinea decorata con motivi del repertorio tardoantico che cinge l'intero edificio e sottolinea le absidi, interrotta a intervalli regolari da anfore piatte e canestri aggettanti (fig. 3). Nel tratto che segna l'abside principale la cornice é costituita dai seguenti motovo, nell' ordine: palmette stilizzate, grappoli, dentelli, ovoli, kymation lesbico, astragali, foglie stilizzate: al centro è una corona con una croce a braccia eguali retta, e questo è un particolare significante ai fini della valutazione critica di tale motivo iconografico, da una mano, elemento del tutto desueto in Mesopotamia (fig. 4). La cornice che cinge le pareti presenta gli stessi motivi nella medesima successione, tranne la fascia con i grappoli, sostituita da girali.

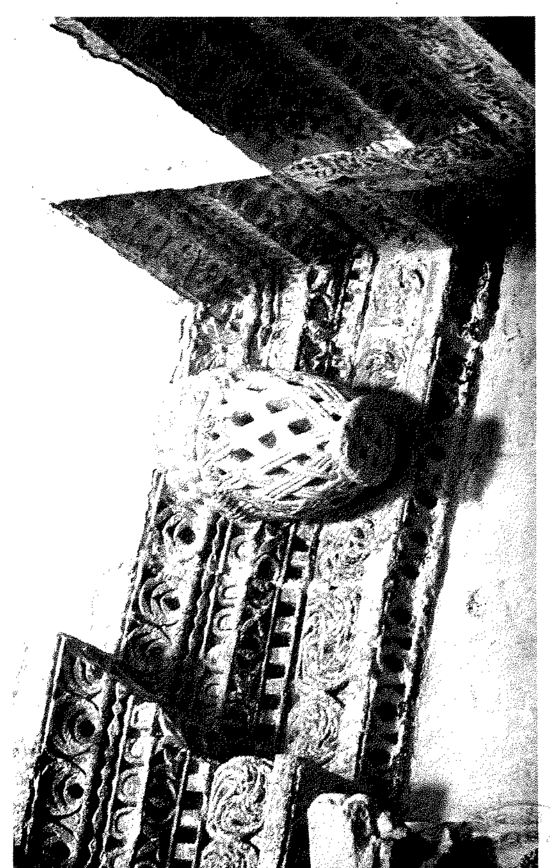
Per quanto riguarda il sistema decorativo e la stessa
forma dell'edificio,si tratta di una tradizione peculia=
re di quest'area,che vede nel battistero di Nisibi,data=
to ad annum al 359,l'esempio più antico e compiuto(al=
meno fra quelli superstiti,poichè non si conoscono fino=
ra monumenti analoghi altrettanto antichi):all'interno di
questo edificio,costituito da un nucleo principale qua=
drangolare cupolato entro due ambienti absidati - di que=
sti solo l'ambiente settentrionale si è conservato (2) -,
si svolge una fascia decorativa estesa al nucleo centra=
le e agli ambienti laterali,ivi comprese le absidi super=
stiti (fig.5). La cornice e composta dai seguenti motivi:astraga-
li,grappoli,dentelli,ovoli,kymation lesbico,astragali,
palmette:con l'esclusione delle fasce iniziali e termina=
li di tale fregio,nel resto della decorazione la succes=
sione dei motivi viene ripresa ad litteram nel contesto
ornamentale di Deir Zaferan,a parte quelle modifiche ap=
portate ai singoli motivi dalla naturale evoluzione del
linguaggio.Il sistema decorativo di Nisibi quindi ha evi=
dentemente fornito alle maestranze di Deir Zaferan,data
inoltre la vicinanza tra i due siti,quelle formule deco=
rative sperimentate con successo nella regione già a par=
tire dal IV sec. e ormai codificate nel V e VI sec. come
dimostrano gli esempi di Der Matina e di Resafa(3)(fig.6):
più tardi il discorso avviato a Nisibi fu recepito in mo=
do contratto rispetto ai prototipi,e la cornice decorata,
più scarna,si limita in genere a segnare gli archi trion=
fali(v.la chiesa della Vergine ad Ḥâkh e di Mar Azîzael
a Kefr Zeh)(4).
L'ensemble decorativo di Deir Zaferan quindi,nella sua
struttura,è una probabile filiazione da Nisibi,di cui ri=
prese sia il leit-motiv della cornice ornamentale che
cinge le pareti dell'edificio sia i singoli motivi deco=
rativi,nella medesima correlazione,e aderisce pienamen=
te alla tradizione peculiare della Mesopotamia setten=
trionale in particolare del periodo "paleobizantino",di
cui costituisce una delle tappe più significanti.
In tale contesto è possibile a mio avviso individuare al=
cuni episodi estranei alla tradizione locale che,sulla ba=
se della documentazione storica e di precisi confronti
vanno probabilmente imputati al mondo copto.Si tratta in
particolare delle nicchie che si aprono all'esterno e
all'interno(fig.7) della facciata della chiesa,elemento
a sua volta assai diffuso in Egitto(cfr.i conventi Bian=
co (fig.8) e Rosso,Dendera e via dicendo),con il motivo della
conchiglia o del cantharos nel catino,e ancora il cane=
stro a tutto tondo che aggetta dalla fascia decorativa
(5).Altri elementi di probabile origine copta sono,al
centro dell'arco trionfale,la corona con la croce retta
da una mano:si tratta di un innesto del tutto episodico,



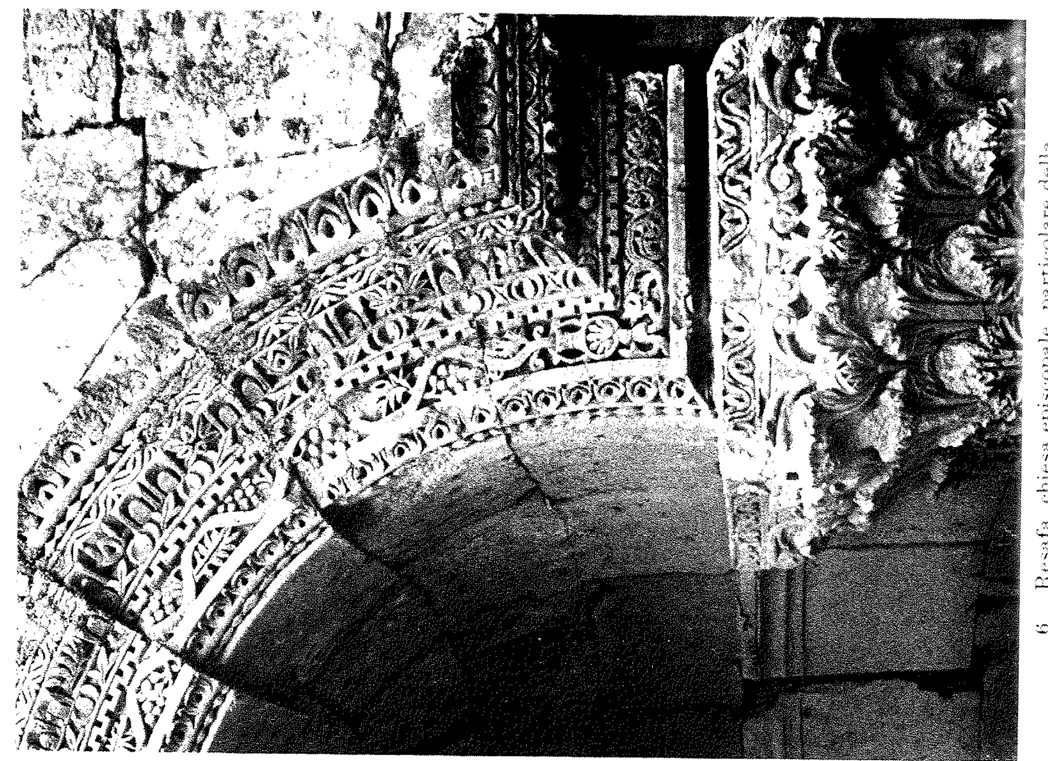
2. Deir Zaferan, chiesa principale: interno



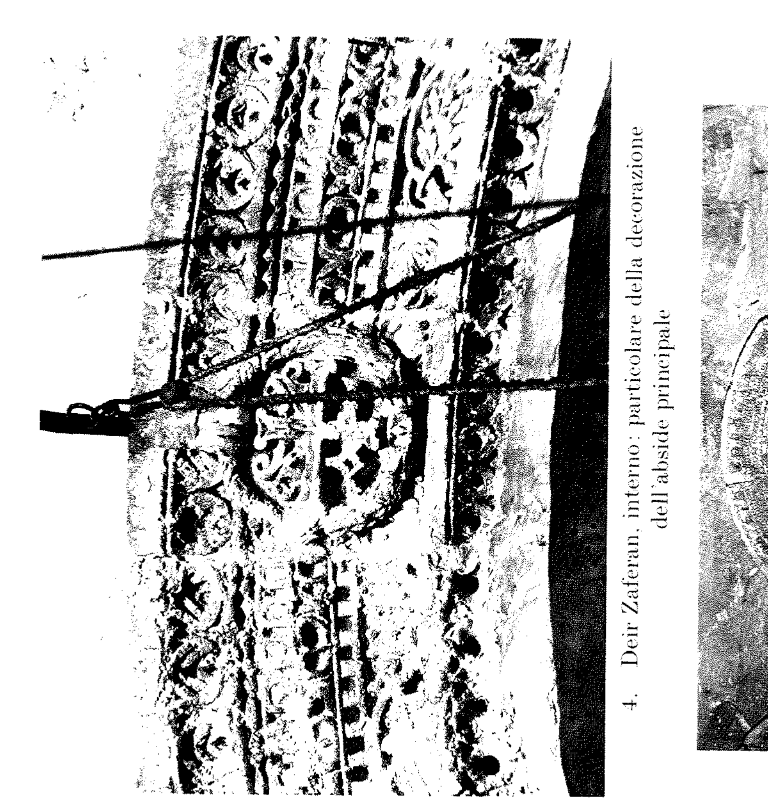
1. Deir Zaferan, cornice esterna



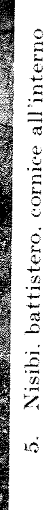
3. Deir Zaferan, particolare della decorazione interna



6. Resafa, chiesa episcopale, particolare della



4. Deir Zaferan, interno: particolare della decorazione dell'abside principale



5. Nisibi, battistero, cornice all'interno



7. Deir Zaferan, interno: nicchia



8. Sohag, particolare di una nicchia



11. Urfa, Museo, frammento proveniente dalla moschea di Harran

9. Deir Zaferan, interno della Beth Qadise: particolare delle nicchie e delle arcate



10. Resafa, c.d. sala di al Mundhir: capitelli

un *unicum* nel repertorio ornamentale della Mesopotamia e delle regioni immediatamente limitrofe,al contrario assai diffuso in Egitto(nel Convento Bianco p.e.compa= re più volte)(6).
All'esterno dell'edificio,in aggiunta alla coppia di nicchie,anche la cornice decorata da girali con anima= li sembra essere di schietta tradizione copta - al pro= posito si possono citare numerosi esempi - (7).In parti= colare va rilevato che la maniera secca di lavorare la pietra è strettamente analoga all'intaglio del legno(e la tradizione dei legni lavorati è anch'essa peculiare del mondo copto),a ulteriore suffragio dell'ipotesi in tal sede avanzata.
Queste tangenze con la produzione copta sono a loro vol= ta confortate dall'analisi delle vicende storiche,che registrano stanziamenti di monaci egiziani nel territo= rio della Mesopotamia settentrionale già agli inizi del IV sec.(cfr.Mar Eugenio,il cui convento esiste tuttora presso Nisibi)(8).La comune fede monofisita dovette quindi determinare gli stretti rapporti intercorsi tra Egitto e Mesopotamia in ispecie nel VI sec.:sotto Giu= stino I l'Egitto divenne il rifugio della maggior parte dei Monofisiti perseguitati(9),ma tali rapporti si in= tensificarono verso la fine del regno di Giustiniano, anche se numerose furono le divergenze di tipo più strettamente dogmatico tra monofisiti egiziani e siro-mesopotamici(ricordo p.e.la querelle tra Damianiti e Pe= triti conclusasi nel 616 ad Alessandria).
Più o meno le stesse osservazioni si possono avanzare al proposito della decorazione della Beth Qadiše,più ridotta rispetto alla chiesa principale:anche qui all' esterno e all'interno si aprono nicchie con conchiglie, motivo che inoltre riempie,insieme con il cantharos (fig.9),gli spazi di risulta tra le arcate dell'abside dell'edificio,che svolgeva probabilmente funzioni fune= rarie.Il tipo di capitello,a foglie d'acqua,insieme con la spessa cornice modanata,presentano invece a mio avvi= so precise tangenze con la produzione al di là dell'Eu= frate,in particolare Resafa:nella c.d.sala di al Mun= dhir infatti(10),databile agli ultimi anni del regno di Giustino II(+578),compare il medesimo tipo di capitello correlato da un analogo arco(fig.10).

riassumendo,gli elementi in tal sede individuati come estranei alla tradizione mesopotamica,e cioè innanzi= tutto le nicchie che si aprono all'esterno e all'inter= no dell'edificio principale decorate con cantari e con= chiglie,il fregio esterno con animali entro tralci e la corona retta dalla mano di Dio al centro dell'abside principale non compaiono nel repertorio della regione, in ispecie in tale correlazione.

Alcune ricognizioni da me effettuate nel territorio del= l'antica Mesopotamia settentrionale e nella Siria del Nord,compreso il massiccio calcareo,mi hanno permesso di rilevare la posizione alquanto isolata,quasi di unicum,di Deir Zaferan,soprattutto per la presenza dei suddetti motivi:infatti la nicchia compare raramente in quest'area,e non presenta i motivi decorativi delle nicchie di Deir Zaferan - nell'Hauran(Siria meridio= nale)sono presenti nicchie con conchiglie in alcuni edifici pagani del II sec.(11),elemento che,contraria= mente ad altri,fu assai raramente impiegato negli edi= fici cristiani - .Le stesse osservazioni vanno avan= zate riguardo alla cornice esterna con gli animali, che non compare mai in Mesopotamia,e per il motivo del= la croce retta dalla mano divina(12),un unicum nel re= pertorio decoratico di queste regioni.Su tale elemen= to,molto diffuso in epoca "paleocristiana",va rileva= to che in genere risulta impiegato in programmi che contemplano la presenza della figura umana,mentre a Deir Zaferan e in Egitto,come si é visto(p.e.il Con= vento Bianco),é inserita in contesti aniconici,fatto che in Mesopotamia si concilia con certe precise scel= te operate dai monofisiti,la cui preferenza per le de= corazioni aniconiche é ampiamente dimostrata(13):tali coincidenze confortano vieppiù le ipotesi in tal sede avanzate.

Questo rapido esame,se da un lato ha consentito di rile= vare la posizione nel complesso di Deir Zaferan nel qua= dro evolutivo della decorazione architettonica della Mesopotamia settentrionale,e quindi di enucleare da ta= le contesto ornamentale certi innesti riferibili con

attendibilità alla tradizione copta,contemporaneamen= te può offrire a mio avviso alcuni elementi riguardo ad una collocazione cronologica precedente la fine dell'VIII sec.come comunemente si ritiene.Infatti i confronti addotti in questo sia pur rapido esame co= prono un arco di tempo dal IV al VI sec.:per quanto riguarda l'VIII sec. le testimonianze archeologiche pertinenti al territorio mesopotamico sono pressochè inesistenti.Tra i rari esempi superstiti vanno consi= derate le decorazioni della moschea di Harran,l'anti= ca Carrhae,in ispecie i pezzi relativi alla primitiva fondazione,attribuita all'ultimo degli Omayyadi Mar= wan II che,intorno alla metà dell'VIII sec.,fece di Harran la sua capitale(14).Numerosi motivi decorativi sono infatti desunti dal repertorio mesopotamico(p.e. i grappoli,gli ovoli e via dicendo),anche se nella pro= duzione omayyade risultano diversamente correlati e (fig.11) svolti,e la tettonica è diversa:anche i capitelli rien= trano in questo discorso,che è poi un discorso più ge= nerale esaminato nell'ottica della continuitas delle tradizioni artistiche delle aree conquistate peculiare della civiltà omayyade.Le maestranze che edificarono Harran erano molto verisimilmente autoctone(15),come del resto quelle di Deir Zaferan,con cui i pezzi omay= yadi,sotto il profilo stilistico,hanno ben pochi pun= ti di contatto,fatto che dovrebbe escludere a mio avvi= so,insieme come si è visto con i confronti individuati appartenenti ad epoca più antica,una datazione del com= plesso in esame nell'ambito dell'VIII sec.Del resto al= cune indicazioni utili al riguardo scaturiscono dall' analisi di alcune fonti siriache,a partire proprio dal= la Cronaca di Michele Siro,che precisa che Ḥanānia acquistò una fortezza del tempo dei Romani,cioè dei Bi= zantini,per trasformarla in monastero(16),espressione che andrebbe piuttosto interpretata nel senso di par= ziale ricostruzione del monastero e non di fondazione ex novo:ad un insediamento monastico esistente già nel VI sec.si potrebbero riferire i passi di alcune lette= re di Severo di Antiochia a Giovanni,Filosseno e Tom= maso,vescovi,confessori,sulla collina di Marde(17),con= fermando in parte i dati su esposti(18).

Sulla base quindi dei confronti addotti e dell'inter= pretazione di alcune fonti il complesso in esame an= drebbe a mio avviso datato nell'arco del VI sec.:il carattere bisemico della sua decorazione architettoni= ca,risultato dell'incontro di due differenti vettori culturali,la tradizione mesopotamica,preminente,da un

lato,quella copta dall'altro,che si incontrano senza so=vrapporsi,con un risultato quanto mai interessante,in un momento ricco di eventi,riflettendo in ciascuno dei suoi particolari aspetti,la storia stessa di questa re=gione.

Note

(1) Chronique di Michel le Syrien,ed.Chabot,III,pp.19-20. Sull'argomento in generale si veda J.Leroy,Le Deir es Zapharan et le siège d'Antioche,in A.Tribute to A.Voöbus,Chicago 1977,pp.319-28,con la bibliografia prece=dente.Premetto che il presente lavoro è preliminare.

(2) M.Falla Castelfranchi,Baptisteria,Roma 1980,p. 60 ss. Tale edificio,parzialmente distrutto,a giudicare dai dati archeologici e dalle fonti,in tempi assai anti=chi,potè quindi fungere da modello per Deir Zaferan non oltre il VI-VII sec.,confortando l'ipotesi che qui si viene formulando.

(3) Un confronto molto vicino a Deir Zaferan sono infatti le decorazioni architettoniche della porta d'oro e del=la chiesa episcopale di Resafa(VI sec.),dove i motivi, gli stessi,si susseguono nella medesima correlazione (a Resafa il repertorio è più ricco)(fig. 6),e dell' arco trionfale di Der Matina(V-VI sec.)(al proposito v.G.Wiessner,Nordmesopotamische Ruinenstätten,Wiesba=den 1980,p.51 ss.,fig.XIII).Nella medesima koinè rien=trano genericamente i frammenti di Dara(v.M.C.Mundell, A Sixth Century Funerary Relief at Dara in Mesopota=mia,in Jahrbuch des Oesterreichischen Byzantinistik 24,1975,pp.209-27):qui si assiste però ad una itera=zione di alcuni motivi decorativi,mentre a Nisibi e Deir Zaferan il repertorio è più ricco.

(4) G.L.Bell,Churches and Monasteries of the Tur Abdin, in Zeitscrift für Geschichte der Architektur 9-10,1912-13,p.75 ss.e p.82 ss.

(5) Nella regione sono attestati alcuni esempi di capitel=lo del tipo "a canestro" a Dara,Mayafarqin e Nisibi. Il discorso "copto" fu tuttavia recepito a mio avviso in Mesopotamia non prima del VI sec.:a Nisibi p.e. la colonnetta,erroneamente ritenuta fonte battesimale, con motivi a zig-zag,sembra essere piuttosto tarda

(VII sec.?) e presenta precise tangenze con le note colonnette di Bawit,anche se talvolta risulta arduo precisare l'origine di certe tradizioni e soprattut=to i canali d'informazione,tenendo anche conto che in Mesopotamia,per ovvie ragioni storiche e geogra=fiche,dovette giuocare un certo ruolo la cultura sassanide.Un dato interessante a tale proposito è con=tenuto nella Cronaca di Michele Siro(II,pp.475-76), che ricorda un nobile cittadino di Edessa,Atanasio Bar Gourmayé,precettore del fratello di Abd al Malik, committente,verso la fine del VII sec.,di chiese a Edessa e in Egitto.Questi rapporti tra Egitto e Me=sopotamia dovettero continuare a lungo,se più tardi, nel X sec.,l'abate Mosè,di Nisibi,decora la chiesa del convento di Deir es Souriani nel Wadi Natroun (v.J.Strzygowski,L'ancien art chrétien de Syrie,Paris 1938,p.163).

(6) P.Akermann,Le décor sculpté du Couvent Blanc.Niches et frises,Bibliotheque d'Etudes coptes 14,Kairo 1976, figg.26 e 28.

(7) P.e.gli esempi riportati da E.Kitzinger,Notes on Ear=ly Coptic Sculpture,Archaeologia 87,1937,pp.181-215.

(8) V.p.e.J.B.Chabot,Le livre de la Chastetè,Mélanges d'Archéologie et d'Histoire XVI,1896,p.228 s.,e anco=ra l'Histoire Néstorienne inédite(Chronique de Seert), ed.A.Scher,P.O. IV,pp.234 ss.,ma al proposito le fon=ti sono molto più cospicue.C'è inoltre da sottolinea=re che dalla lettura delle fonti siriache emergono numerosi dati analoghi,relativi a monaci che si spo=stavano dalla Mesopotamia in Egitto e viceversa.

(9) E.Honigmann,Evêques et évêchés monophysites d'Asie antérieure au VIe siécle,CSCO 127,Subsidia 2,Louvain 1951,p.168 ss.,e R.Devréesse,Le Patriarcat d'Antio=che,Paris 1945,p.80 ss.

(10) M.Falla Castelfranchi,In margine ad alcuni problemi dell'architettura e della scultura della Siria setten=trionale,Quaderni dell'Istituto di Archeologia e Sto=ria antica dell'Università di Chieti,1,1980,pp.69-83.

(11) H.C.Butler,Ancient Architecture in Syria,Princeton Expedition to Syria,IIA,Leyden 1915,pp.308-25.

(12) M.Kirigin OSB,La mano divina nell'iconografia cri=stiana,Studi di Antichità Cristiane XXXI,Città del Vaticano 1976,non menziona però gli esempi citati in tal sede.

(13) M.Mundell,Monophysite Church Decoration,Iconoclasm, Birmingham 1975,pp.59-74.

(14) K.A.C.Creswell,Early Muslim Architecture,London 1969[2], p.644 ss.

(15) Ibn Ğubayr p.e.(citato in Creswell,ibidem) parla di una cupola,la cupola del tesoro,costruita dai Rūm, i Bizantini.
(16) Cfr supra nota 1.
(17) E.W.Brooks,The Sixth Books of the Select Letters of Severus,patriarch of Antioch,London 1904,V,14,pp. 389-94,e 15,p.396:lo stesso toponimo,la collina di Marde,si ritrova più tardi in Michele Siro.
Un altro testo da tenere presente è la Vita di Beniamino(+460),scritta probabilmente verso la fine del V sec. ma trasmessa da un manoscritto del XVII sec. (v.P.Scheil,La vie de Mar Benjamin,Zeitscrift für Assyriologie 12,1897,pp.62-96,fondatore di un monastero presso Mardin.Dato che al testo fu aggiunto un estratto della vita di Mar Ḥanānia,presunto fondatore del monastero detto Deir Zaferan,andrebbe forse presa in considerazione l'ipotesi di identificare quel monastero con Deir Zaferan.
Sempre riguardo al problema di una anticipazione della data di fondazione del monastero,il monastero di Ḥanānia citato da Michele Siro all'anno 571 e identificato con il nostro dal Leroy(Le Deir es Zapharan et le siége d'Antioche,cit.,p.321),è piuttosto un convento omonimo più noto,ubicato,come precisa Michele Siro(Cronaca,pp.345 e 361),tra Raqqa e Balis, e inoltre il patriarca Denys,rifugiato a Mar Ḥanānia,non morì,come ritenuto dal Leroy(ibidem) nel 728 bensì nel 1042(v.Michele Siro,Cronaca,III,p.147).
(18) Recentemente,al VI Corso sulla Civiltà Bizantina(Bari,settembre 1981)sono venuta a conoscere che è in pubblicazione,da parte di M.Mundell Mango,un articolo su Deir Zaferan il cui contenuto coincide in parte con il mio,anche per quanto riguarda la datazione, focalizzato in particolare sull'analisi filologica dei testi siriaci:ringrazio quindi vivamente Mrs. Mango per avrmi gentilmente esposto il contenuto del suo interessante lavoro,che conforta le ipotesi in tal sede avanzate.

+ Il presente lavoro,ancora in fase preliminare,rappresenta il II contributo di una ricerca in corso sull'architettura e la scultura paleobizantina in Mesopotamia,parzialmente finanziata dal M.P.I.:il primo contributo,sul battistero di Nisibi,è apparso nel mio volume Baptisteria.Intorno ai più noti battisteri dell'Oriente,Roma 1980.

- REFERENZE FOTOGRAFICHE:figg.1-7 e 9-10,foto M.Falla Castelfranchi,Roma;fig.8,foto E.La Rocca,Roma.

FANNY VITTO

LE DÉCOR MURAL DES ANCIENNES SYNAGOGUES À LA LUMIÈRE DE NOUVELLES DÉCOUVERTES

Avec une planche

"Au temps de Rabbi Yohanan (IIIème s.) ils se mirent à peindre sur les murs et il ne les empêcha pas" (1)

"Au temps de Rabbi Abun (1ère moitié du IVème s.) ils se mirent à faire des dessins sur les mosaïques et il ne les empêcha pas"(2)

Toute tentative pour reconstituer, à partir de la littérature rabbinique, la décoration interne des anciennes synagogues doit se contenter de ces deux brèves allusions, tirées du Traité Avodah zarah (3) du Talmud de Jérusalem, qui reflètent le changement intervenu à cette époque dans l'attitude rabbinique face à l'art figuratif (4). Si l'archéologie n'était pas venue pallier le laconisme des sources écrites, notre connaissance de ce décor serait restée très vague, imprégnée de la thèse d'un art juif aniconique conforme au Deuxième Commandement (5). Le déluge des découvertes de synagogues, au cours de ces dernières décennies, fournit d'importants vestiges matériels qui permirent de contrôler la véracité des affirmations talmudiques (6). L'existence d'un décor des sols fut largement prouvée par les nombreuses mosaïques découvertes sur les pavements de la plupart des synagogues des IVème-VIIème s. Leurs motifs - zodiaque, scènes bibliques, ustensiles du culte juif, rinceaux habités - vinrent illustrer l'évolution de l'attitude des autorités religieuses concernant la prohibition biblique vers la restriction de sa portée à l'"adoration" des figures représentées (7). Pour la décoration pariétale cependant, les vestiges matériels semblent pro-

(1) Talmud de Jérusalem, Avodah zarah, III,3.
(2) Talmud de Jérusalem, Avodah zarah, III,3, Leningrad Ms var. cf J. Epstein, Additional Fragments of the Jerushalmi, Tarbiz 3(1931) 15sq.
(3) Traité discutant de l'idolâtrie et de l'attitude à adopter envers les idoles.
(4) cf E.E. Urbach, The Rabbinical Laws of Idolatry in the Second and Third Centuries in the Light of Archaeological and Historical Facts, IEJ 9(1959) 149-65, 229-45; J.M. Baumgarten, Art in the Synagogue, Some Talmudic Views, Judaism 19(1970) 196-206; M. Avi-Yonah, passim dans divers articles.
(5) Exode 20,4; Deutéronome 5,8;
(6) Pour un aperçu des synagogues découvertes au cours des quelque dix dernières années cf L.I. Levine (Ed), Ancient Synagogues revealed, Jerusalem 1981. Une liste des synagogues connues en Israël par les sources littéraires et archéologiques a été dressée par : F. Hüttenmeister und G. Reeg, Die antiken Synagogen in Israel, Wiesbaden 1977 (2 vol).
(7) se basant sur Lévitique 26,1; Deut. 27,15. cf le Targoum Ps.-Yonathan, à propos de Lévit. 26,1 : "...pourtant vous mettrez un pavement décoré de dessins et d'images sur le sol de votre sanctuaire, mais sans les adorer".

venir uniquement de synagogues de la Diaspora : la synagogue du IIIème s. de Dura Europos avec ses remarquables peintures murales est située dans un petit poste frontière sur l'Euphrate, loin des centres culturels et religieux (8); dans la synagogue de Sardes, en Lydie, on a retrouvé, outre des fragments d'enduit peint ayant appartenu au décor mural, une inscription dédicatoire disant : "Un tel avec ma femme Regina et mes enfants...j'ai donné (payé) sur les dons du Dieu tout-puissant tout le revêtement de marbre de la salle et la peinture" (9); à Akmonia, en Phrygie, une inscription décrivant les divers travaux de réparation accomplis dans la synagogue par l'archonte et l'archisynagogos relate qu'"ils ont fait peindre les murs et le plafond" (10).

Faut-il en inférer qu'une telle pratique était l'apanage de la Diaspora ? ou la non-transmission du décor mural des synagogues palestiniennes doit-elle être imputée à sa faible résistance aux injures du temps ? On a quelque peine à imaginer, entourant ces sols richement décorés, des parois vierges, exemptes de toute ornementation, à une période où la mode artistique tendait à une accumulation des éléments décoratifs. Si l'hypothèse d'un revêtement de marbre ou de mosaïques pariétales semble pouvoir être écartée - un tel décor aurait immanquablement laissé des traces matérielles dans les débris des synagogues - celle d'une décoration due au pinceau paraît plus probable. Une telle pratique ne serait en effet pas une création ex nihilo dans cette région où de nombreux exemples des époques romaine et byzantine ont été mis au jour : Très répandu à l'époque hérodienne - Massada (11), Jéricho (12),

(8) cf entre autres R. Du Mesnil du Buisson, Les Peintures de la synagogue de Doura-Europos, 245-256 après J.-C., Rome 1939; C.H. Kraeling, The Synagogue, Excavations at Dura-Europos, Final Report VIII,1, New Haven 1956; J. Gutman (Ed), The Dura-Europos Synagogue, A Reevaluation (1932-72), Missoula 1973.

(9) τὴν ζωγραφίαν G.M. Hanfmann and J.C. Waldbaum, The 11th and 12th Campaigns at Sardis, BASOR 199(1970) 48,50,54; L. Robert, Nouvelles inscriptions de Sardes, Paris 1964, 48sqq.

(10) ἔγραψαν τοὺς τοίχους καὶ τὴν ὀροφὴν L. Robert, Inscriptions grecques de Sidè en Pamphylie, Revue de Philologie, Paris 1958, 40-41; idem, Nouvelles inscriptions de Sardes, Paris 1964, 51.

(11) Y. Yadin, Masada, London 1966, 45sqq

(12) Motifs géom. et archit. : E. Netzer, Jericho, Tulul Abu el-'Alaiq. Exploration, in Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land, II, London-Jerusalem 1976, 570, fig p. 552; idem, The Hasmonean and Herodian Winter Palaces at Jericho, Qadmoniot 7(1974) 28-36, Pl 2 (Hébreu).



Fragment d'inscription dédicatoire, comprise dans une couronne et entourée de pampres

Hérodion (13), Cypros (14), Jérusalem (15) - ce décor peint continua au cours des siècles suivants à orner les parois d'édifices et de caveaux funéraires aussi bien païens, juifs que chrétiens - Kurnub (16), Ashkelon (17), Or Haner (18), Maresha (19), Jérusalem (20), région d'Irbid (Transjordanie) (21), Capernaum (22), Nahariya (23). L'ekphrasis

---

(13) V. Corbo, L'Herodion di Gebal Fureidis, Liber Annuus 13 (1962/3) 243 : déc. d'oiseaux aquatiques; E. Netzer, Herodion IEJ 22(1972) 248; G. Foerster, Herodium, in Enc. of Arch. Exc. op. cit. II, 1976, 508.

(14) E. Netzer, Cypros, Qadmoniot 8(1975), 54-61, Pl 2 (Hébreu).

(15) N. Avigad, Remains of Jewish Art Found in the Upper City of Jerusalem, Qadmoniot 3(1970) 28, Pl 3 (Hébreu) : motifs géom., végétaux, archit.; M. Broshi, Excavations in the House of Caiaphas, Mount Zion, Qadmoniot 5(1972) 106, Pl 7,8 (Hébreu) : motifs du monde végétal et animal (oiseaux)

(16) Bâtiment, fin IIe-IIIe s., motifs mythol.: A. Negev, The Excavations at Kurnub (Mampsis), Qadmoniot 2(1969) 21, Pl 4; idem, Kurnub, Enc. of Arch. Exc. op. cit. III, 1977, 728, Pl p 721.

(17) Tombe peinte, païenne, IIIe s., motifs vigne, mythol., sc. nilotique, etc : J. Ory, A painted Tomb near Ascalon, QDAP 8(1938) 38-44, Pl XXV-XXIX; M. Avi-Yonah and Y. Eph'al, Ashkelon, Enc. of Arch. Exc. op. cit. I, 1975, 128-9

(18) Tombe peinte, N-E de Gaza, IVe s., portraits dans médaillons, païenne (ou chrétienne) : Y. Tsafrir, A Painted Tomb of the Fourth Century CE, Qadmoniot 2(1969) 61-65, Pl 4 (Hébreu); idem, A Painted Tomb at Or ha-Ner, IEJ 18(1968) 170-80.

(19) Tombes hell., rom. et byz. : M. Avi-Yonah, Maresha, Enc. of Arch. Exc. op. cit., III, 1977, 788-90

(20) Près de la "Tombe dite des Rois" : tombe peinte, ép. rom., motifs floraux et fig. hum. : F.J. Bliss and A.C. Dickie, Excavations at Jerusalem 1894-1897, London 1898, 243-49; Gethsemane : tombe peinte, motifs oiseaux : P. Corbo, Ricerche archeologiche al Monte degli Ulivi, Jerusalem 1956, 71-74; Ein Karem : tombe peinte, motifs floraux : B. Meistermann, La Patrie de Saint Jean-Baptiste, Paris 1904, 192-96; B. Bagatti, The Church from the Gentiles in Palestine, Jerusalem 1971, 334-35; Mont des Oliviers : tombe peinte, peut-être juive, env. IIIe s., motifs floraux, vigne, oiseaux : A. Kloner, A Painted Tomb on the Mount of Olives, Qadmoniot 8(1975) 27-30, Pl 2,3 (Hébreu); B. Bagatti, Ritrovamento di una tomba pitturata sull'Oliveto, Liber Annuus 24(1974)170-87.

(21) Marwa : tombe peinte, N-E d'Irbid, fin IIe-IIIe s., sc. mythol.: C.C. Mc Cown, A Painted Tomb at Marwa, QDAP 9(1939) 1-30, Pl I-V; S. Appelbaum, Marwa, Enc. of Arch. Exc. op. cit. III, 1977, 791-92; Beit-Ras (Capitolias) : tombe peinte, N-O d'Irbid, IIe s., motifs païens : F. Zayadine, Une tombe peinte de Beit-Ras, Studia Hierosolymitana, Jerusalem 1976, 285-94.

(22) "Maison de St Pierre", peint. murales, IIe-1ère moitié du IVe s., motifs géom., floraux, archit., fruits, inscr. et graffiti divers: E. Testa, Cafarnao, I, Graffiti della Casa di S. Pietro, Jerusalem 1972.

(23) Khirbet Itayim : tombe peinte, IIe s., inscr. grecques : M. Dothan, Nahariya, Enc. of Arch. Exc. op. cit. III, 1977, 908; Lohamei Hagetaot (près du kibboutz) : tombe peinte, sud de Nahariya, fin Ve-VIe s., Daniel dans la fosse aux lions, croix, A et ω : G. Foerster, Lohamei Hagetaot, Tombe byzantine, Revue Biblique 1971, 586, Pl XXVIII a,b

de Chorikios de l'église de Saint Serge de Gaza indique en outre qu'au VIème s. l'usage de la peinture monumentale était déjà bien ancré pour le décor mural des églises (24).

Une récente découverte faite dans une synagogue de la vallée de Beth Shean permet de jeter de nouveaux éléments au dossier. Située à 5 km au sud de la ville de Beth Shean-Scythopolis, la synagogue dite de Rehov (25) fut utilisée pendant quelque 400 ans, du IVème-VIIème s., subissant de nombreuses réparations, modifications et reconstructions. La dernière phase, attribuée au VIème s., consiste en un édifice de plan basilical composé d'une salle principale et d'un narthex. Deux rangées de piliers appareillés séparent la nef centrale des deux collatéraux; à l'extrémité sud du bâtiment, en direction de Jérusalem, se trouve la bema. Le sol de la synagogue était pavé de mosaïques polychromes où plusieurs phases ont pu être distinguées. La première saison de fouilles assura déjà la renommée de cette synagogue par la découverte, sur le pavement de son narthex, d'une inscription en mosaïque qui battit le double record d'être la plus longue inscription en mosaïque découverte dans un ancien édifice du Proche-Orient et de contenir la plus ancienne copie conservée d'un passage de la littérature rabbinique (26). Son texte traite des lois religieuses (halakhot) concernant la culture du sol et les produits agricoles dans les diverses régions de la Palestine juive, soit : l'obligation de laisser les champs en jachère chaque septième année (année sabbatique) et de prélever la dîme sur les produits de la terre les autres années.

Bien que le site ait été malmené par un cimetière postérieur et par le soc de la charrue, on parvint à récolter plusieurs données sur le revêtement et la décoration des parois de l'édifice. D'une part, on retrouva des restes d'enduit blanc, adhérant encore aux assises inférieures des murs, piliers et bema. D'autre part, on recueillit, dans les débris de la synagogue et sur son sol, de nombreux fragments de cet enduit dont plusieurs avaient conservé des traces de peinture. Une partie des fragments fut recueillie dans les collatéraux et dans la région du narthex; cependant, la grande majorité provient d'une étroite bande de terre, épargnée par les tracteurs agricoles au centre de la nef centrale. Ce "monticule allongé" renfermait principalement les débris des piliers de la rangée occidentale. La plupart des fragments d'enduit qui y furent récoltés sont couverts d'inscriptions en lettres hébraïques. La fouille de cette aire fut l'objet d'un travail minutieux où chaque fragment d'enduit, avant d'être retiré du sol, fut décapé, détouré, consolidé, dessiné, photographié et l'emplacement de son point de chute déterminé avec le maximum de précision. Il s'avère que les parois et les piliers avaient été enduits de deux couches successives, lesquelles furent retrouvées, dans certains cas, adhérant encore l'une à l'autre. Si les deux couches semblent avoir été couvertes, du moins partiellement, de motifs décoratifs et d'inscriptions, on est mieux renseigné sur le décor de la première couche, sa peinture ayant été protégée par la couche supérieure. Parfois, la peinture de la couche inférieure s'est déposée sur la face postérieure de la deuxième couche, de sorte que motifs et inscriptions nous sont conservés "en négatif". L'éparpillement des fragments, leur émiettement provoqué par l'effondrement des piliers et du toit du bâtiment et l'existence de deux couches d'enduit superposées ne furent pas sans causer divers problèmes pour le dégagement et le remontage des fragments exhumés. La restauration de cet enduit et le déchiffrement des inscriptions sont encore en cours (27), et dans cette communication qui n'est qu'une ébauche vu le stade initial des travaux, nous nous bornerons à indiquer quelques-uns des éléments du décor qui ont déjà pu être discernés.

---

(24) Choricius, Laudatio Marciani I, 17sqq; cf aussi F.M. Abel, Gaza au VIe s. d'après le Rhéteur Chorikios, Revue Biblique 1931, 5-31; D.V. Ainalov, The Hellenistic Origins of Byzantine Art, (C. Mango Ed), New Brunswick- New Jersey 1961, 196sqq; G. Downey, Gaza in the Early Sixth Century, Univ. of Oklahoma Press 1963.

(25) La fouille fut dirigée par l'auteur de cette communication sous les auspices du Service des Antiquités et des Musées d'Israël; cf F. Vitto, Ancient Synagogue at Rehov, Atiqot HS 7(1974) 100-4 (Hébreu, Engl. Summary 17*-18*; idem, The Synagogue of Rehov 1980, IEJ 30(1980) 214-17; idem, A Byzantine Synagogue in the Beth Shean Valley, in Temples and High Places in Biblical Times, Jerusalem 1981, 164-67; idem, The Synagogue at Rehob, in Levine (Ed), Anc. Syn. op. cit. 1981, 90-94.

(26) Y. Sussman, A Halakhic Inscription from the Bet Shean Valley, Tarbiz 43(1974) 88-158 (Hébreu, Engl. Summ. V-VII; idem, Additional Notes to "A Halakhic Inscription from the Beth Shean Valley", Tarbiz 44(1975) 193-95 (Hébreu, Engl. Summ. VIII); idem, The Boundaries of Eretz-Israel, Tarbiz 45(1976) 213-57 (Hébreu, Engl. Summ. II-III; idem, The Inscription in the Synagogue at Rehob, in Levine (Ed), Anc. Syn. op. cit. 1981, 146-53; S. Lieberman, The Halakhic Inscription from the Beth Shean Valley, Tarbiz 45(1976) 54-63 (Hébreu, Engl. Summ. IV); idem, A Note to Tarbiz 45 p. 61, Tarbiz 45(1976), 331 (Hébreu, Engl. Summ. VII); E. Qimron, Some Comments to the Tel Rehov Inscription, Tarbiz 45(1976) 154-56 (Hébreu, Engl. Summ. X); J. Naveh, On Stone and Mosaic, The Aramaic and Hebrew Inscriptions from Ancient Synagogues, Jerusalem 1978, p 79-85 (Hébreu).

(27) La restauration technique de cet enduit est faite aux Laboratoires du Musée Israël, Jérusalem.

Il apparaît que les structures basaltiques des parois, piliers et bema étaient revêtues d'un enduit blanc, lequel fut peint de motifs polychromes et d'inscriptions hébraïques et araméennes.

Les fragments décorés proviennent essentiellement des parois de la synagogue. On y remarque une décoration polychrome comprenant d'une part des motifs géométriques simples - bandes rouges, triangles, fleurs stylisées - d'autre part un décor qui, bien que conservé très fragmentairement, semble avoir contenu des motifs plus complexes, mais dont l'identification s'avère difficile.

Les fragments inscrits, généralement en peinture rouge (quelques bribes d'écriture en peinture noire ont également été découvertes) viennent surtout des piliers et couvraient, semble-t-il, principalement leur côté faisant face à la nef. Chaque pilier portait une grande inscription (contenue parfois dans une tabula ansata) comprise dans une couronne; les espaces vides étaient comblés par des pampres. (Pl. 1) Parmi les textes déjà reconstitués, notons :

- Des listes de donateurs, constructeurs et bienfaiteurs, textes dédicatoires et bénédictions tels qu'on en trouve généralement sur les pavements de mosaïque des synagogues (28).

- Deux inscriptions semblent avoir contenu des sortes de calendriers liturgiques. L'une d'elles, très fragmentaire, reproduit la liste des 24 familles sacerdotales qui, au lendemain de la guerre de Bar Kochba, s'étaient réfugiées dans certains villages de Galilée. Des fragments de cette liste, gravés sur des dalles, ont été retrouvés dans les synagogues de Césarée (29), Ashkelon (30), dans un champs du kibboutz Kissufim près de la bande de Gaza (31) ainsi qu'à Beit el-Khader au Yemen (32), et servaient probablement de calendriers dans les synagogues, chaque famille étant énumérée selon l'ordre de son tour de service.

- Une inscription est d'un intérêt particulier car elle contient le même texte que celui trouvé sur la mosaïque du narthex. Une comparaison des deux inscriptions permet de déduire, sur la base de quelques différences orthographiques, omissions ou erreurs de lecture, que le texte sur enduit est antérieur à celui sur mosaïque, et que c'est à partir du texte du pilier que fut recopié celui du narthex. Il comprend, nous l'avons vu, des paragraphes, connus par des copies manuscrites postérieures du Talmud de Jérusalem et d'autres sources tannaïtiques (33), qui déterminent les différentes régions où doivent être appliqués les préceptes agricoles de l'année sabbatique et de la dîme. Mais, contrairement aux versions talmudiques conservées, le texte de Rehov commence par la région de Beth Shean, - la région de la synagogue - laquelle est accompagnée de plusieurs détails inconnus jusqu'ici, relatifs à la géographie et à la topographie locales. La région de Beth Shean constituait un problème quant à l'application des préceptes religieux car, à l'époque romano-byzantine, la ville de Beth Shean était habitée principalement par des Gentils alors que la population des villages environnants était à majorité juive (34). En outre, alors que le texte sur mosaïque s'achève par une description de la région de Sébastie - passage inexistant dans les versions rabbiniques conservées (35) - l'inscription sur enduit se termine par des salutations et bénédictions adressées aux habitants de la ville. Cette conclusion, le premier mot de l'inscription - shalom - et l'accent mis sur la région de Beth Shean indiquent qu'il s'agit d'une lettre écrite aux habitants de la ville, en réponse probablement à des questions qu'ils avaient posées aux autorités religieuses concernant l'application des préceptes agricoles dans une région à population mixte. Afin de renseigner la population sur les décisions des docteurs de la loi, on recopia in extenso la lettre sur un des piliers de la nef. Le sujet étant d'importance, on inséra par la suite le texte, épuré des salutations, dans le sol du narthex, y ajoutant un complément d'information reçu entre-temps, soit le dernier paragraphe concernant Sébastie. Une fois le texte recopié, on couvrit l'inscription peinte d'une deuxième couche d'enduit, après l'avoir martelée pour mieux faire adhérer la couche supérieure.

(28) B. Lifshitz, Donateurs et fondateurs dans les synagogues juives, Paris 1967; J. Naveh, On Stone and Mosaic, The Aramaic and Hebrew Inscriptions from Ancient Synagogues, Jerusalem 1978 (Hébreu); idem, Ancient Synagogue Inscriptions, in Levine (Ed), Anc. Syn. op. cit. 1981, 133-39.

(29) M. Avi-Yonah, The Caesarea Inscription of the Twenty-Four Priestly Courses, in The Teacher's Yoke : Studies in Memory of Henry Trantham (E.J. Vardaman, J.L. Garrett, J.B. Adais ed) Waco, TX: Baylor University 1964, 46-57.

(30) E.L. Sukenik, Journal of Palestine Society, 15(1935) 156-57; J.B. Frey, Corpus Inscriptionum Judaicarum, II, Roma 1952, No 962.

(31) Z. Ilan, Tarbiz 33(1974) 225-6 (Hébreu); J. Naveh, On Stone and Mosaic op. cit. 1978, 91-92 (Hébreu).

(32) Y.B. Gruntfest, in A.G. Lundin (Ed) Drevnyaya Aravya, Akadémica Nauk SSSR, 1973, 71-81; R. Degen, Neue Ephemeris II, Wiesbaden 1974, 111-116, 166-167, Pl IX:31.

(33) Talmud de Jérusalem : Demai 2:1,22c-d et Shevi'it 6:36c; Tosefta Shevi'it 4:8-11; Sifre-Devarim 51.

(34) Z. Gal, Jewish Villages around Gentile Bet Shean, Israel-Land and Nature, Vol 3, No 2(1977-78) 77-80.

(35) A. Demsky, The Permitted Villages of Sebaste in the Rehov Mosaic, IEJ 29(1979) 182-193.

Bien que ce soit la première fois qu'un tel texte est retrouvé dans une synagogue, il s'inscrit dans l'usage, attesté dans des églises de la même époque, d'utiliser l'édifice de culte - synagogue ou église - pour informer la population locale des avis importants. C'est dans ce même ordre d'idées qu'on affichait, dans le narthex des églises, les décrets et édits impériaux (36) ou qu'on faisait figurer, sur leurs parois, des représentations des différents conciles et les décisions qui y avaient été prises, et dont l'exemple conservé le plus proche à la fois dans le temps et dans l'espace est la mosaïque ornant les parois de la nef de l'Eglise de la Nativité à Bethlehem (37).

Peut-on déduire, à partir des enduits de Rehov, que la pratique de peindre les parois était également répandue dans les synagogues palestiniennes ? Testis unus testis nullus. Un coup d'oeil sur les comptes-rendus des découvertes d'autres synagogues permet de constater que plusieurs fouilleurs ont relevé des traces d'une peinture murale, même si leurs propos ont souvent passé jusqu'ici inaperçus.

- Rappelons tout d'abord l'inscription dédicatoire en mosaïque de la synagogue de Susiya mentionnant "Rabbi Isa...qui fit cette mosaïque et couvrit les murs d'enduit" (38).

- Dans le rapport de la synagogue d'Isfiya, on lit que "Les murs nord et est avaient des traces d'enduit peint en rouge" (39).

- Dans la Synagogue II (IVème-Vème s.) de Khirbet Shema, les auteurs désignent la chambre située à l'ouest du bâtiment "frescoed chamber" en raison des traces de peinture multicolore trouvées sur l'enduit qui revêtait les murs (40).

(36) cf A. Grabar, L'Iconoclasme byzantin, Paris 1957, 52, note 1, qui énumère divers exemples de cet usage tels - l'Ecthésis (638) d'Héraclius suspendue aux murs du narthex - les novelles de Justinien Ier que les patriarches devaient afficher dans leurs églises - l'édit de 681 dirigé contre la doctrine dyothélétique et dyoénergique, placé dans le "3ème narthex" de l'église - le "prostagma" de Constantin VIII Doukas (1065) qui fut fixé dans une dépendance de Sainte-Sophie.

(37) cf A. Grabar, op. cit., 1957, 48-61; C. Walter, L'Iconographie des Conciles dans la Tradition Byzantine, Paris 1970 (répertoire des monuments conservés ou connus par les textes où figurent des représentations des conciles). Sur les mosaïques de l'Eglise de la Nativité à Bethlehem cf p 75-6; cf aussi la communication de V. Tzaferis, The Wall Mosaics in the Church of the Nativity, Bethlehem, présentée au XVe Congrès International d'Etudes Byzantines à Athènes (1976).

(38) S. Gutman, Z. Yeivin and E. Netzer, Excavations in the Synagogue at Horvat Susiya, in Levine (Ed) Anc. Syn. op. cit. 1981, 128.

(39) N. Makhouly, A Sixth-Century Synagogue at Isfiya, QDAP 3(1934)118

(40) E.M. Meyers, A.T. Kraabel, J.F. Strange, Ancient Synagogue Excavations at Khirbet Shema, Upper Galilee, Israel, 1970-72, Durham 1976, 59,78.

- Dans la publication de la synagogue de Beth Alpha, E.L. Sukenik note : "Après avoir dégagé les débris et atteint le sol de l'édifice, nous avons trouvé, surtout dans la nef centrale,...une épaisse couche d'enduit...couvrant la surface du sol. Il y avait aussi une couche d'enduit dans les collatéraux, mais moins épaisse... Cette couche d'enduit constituait manifestement les restes de l'enduit qui...couvrait toutes les parties de la construction à l'intérieur de la synagogue et qui fut le premier à tomber sur le sol à la suite du tremblement de terre... Sur plusieurs morceaux de l'enduit, de simples dessins de fleurs rouges étaient encore perceptibles" (41).

- Dans le rapport préliminaire de la synagogue d'Ein Gedi, il est dit qu'on a retrouvé, près de l'une des colonnes, un fragment d'enduit sur lequel figurait une inscription hébraïque en peinture rouge (42).

- Dans la synagogue d'Ein Nashut au Golan, le rapport préliminaire indique que les murs intérieurs étaient couverts d'un enduit blanc, et sur quelques fragments trouvés dans les débris de la salle, il y avait des lignes rouges et des restes d'inscriptions dont l'une comprend la bénédiction courante "Amen amen sela shalom", incisée et peinte en rouge (43).

Il semble donc que l'usage d'enduire les murs et les colonnes et d'y peindre des décors et des inscriptions ait été courant, également dans les synagogues syro-palestiniennes. On a surtout relevé des vestiges d'inscriptions peintes, mais cela est peut-être dû au hasard, et il y eut certainement aussi des décors - motifs géométriques, fleurs stylisées et autres - qui étaient destinés à l'embellissement pur et simple de l'édifice comme l'étaient certains décors des sols - compositions géométriques, rinceaux habités (44). On ne peut encore affirmer si, à l'instar de Doura Europos, figuraient, peints sur l'enduit, des objets du culte juif, Arche de l'Aillance et des scènes bibliques, mais

(41) E.L. Sukenik, The Ancient Synagogue of Beth Alpha, Jerusalem 1932, 12,14.

(42) Ancient Synagogue at Ein Gedi, 1971, in Hadashot Arkheologiot 41-42(1972), 36 (Hébreu).

(43) Synagogue at Ein Nashut (Golan), Hadashot Arkheologiot 69-71 (1980) 28-9 (Hébreu).

(44) sur le rôle décoratif des rinceaux habités cf C. Dauphin, Symbolic or Decorative ? The Inhabited Scroll as a means of studying some early Byzantine Mentalities, Byzantion 48(1978) 10-34.

les calendriers liturgiques pourraient avoir correspondu au zodiaque des sols (45).

Si les artistes, chargés de la décoration des synagogues, n'étaient pas limités par une loi, équivalente à celle de 427 pour les églises, interdisant l'emploi de symboles sacrés sur les sols, ils étaient toutefois conditionnés par deux faits : d'une part l'attitude des autorités rabbiniques qui, au cours de ces siècles, oscilla entre un rigorisme et une tolérance à l'égard des représentations figurées, et d'autre part, les interdictions répétées par les empereurs romains et byzantins de construire et d'embellir les synagogues (46). Les vestiges archéologiques prouvent que la prohibition ne fut pas respectée mais ces deux éléments empêchèrent probablement la décoration des synagogues d'atteindre le faste que connurent les églises dès le Vème et surtout le VIème s., en limitant les artistes, sinon dans le traitement du moins dans le choix des motifs.

Alors que la littérature patristique nous renseigne sur le but, préconisé par les Pères de l'Eglise, de la décoration des édifices chrétiens : enseigner les Ecritures aux illétrés en représentant des scènes bibliques (47), la littérature rabbinique, nous l'avons vu, est avare en informations à ce sujet. Espérons que, ces prochaines années, d'autres découvertes permettront de suppléer au laconisme des sources écrites concernant le décor mural des synagogues comme ce fut le cas, depuis ce dernier demi-siècle, pour la décoration de leurs sols.

---

(45) cf M. Avi-Yonah, Le Symbolisme du zodiaque dans l'art judéo-byzantin, Actes du XIVe Congrès International des Etudes byzantines III, Bucarest 1971 (publié en 1976) 281-83; R. Hachlili, The Zodiac in Ancient Jewish Art : Representations and Significance, BASOR 228(1977) 61-77.

(46) Code Theodos. XVI,8,26; Nov. Theodos. 3,6; Cod. Iustin. I,9,18; cf aussi M. Avi-Yonah, Geschichte der Juden im Zeitalter des Talmud, Berlin 1962, passim.

(47) St Nilus du Sinai, Lettre au Préfet Olympiodorus (PG 79, 577-80).

NICOLE THIERRY

PEINTURES PRÉ-ICONOCLASTES EN CAPPADOCE

Critères de datation. Chronologie interne

Nos inventaires des églises rupestres de Cappadoce nous ont amenée à conclure que seize à dix-neuf décors peints, fragments ou décors plus ou moins complets, pouvaient être attribués à la période pré-iconoclaste.

Il s'agit des églises dites : Balkan deresi n° 1, Mavrucan n° 3, St-Jean-Baptiste de Çavuşin, Hagios Stéphanos, Eglise de Joachim et Anne à Kızıl Çukur, St-Georges de Zindanönü, Sts-Pierre et Paul de Meskendir, Eglise du stylite Nicétas, Güllü dere n° 2, Güllü dere n° 3 (panneaux de la paroi orientale), n° 4 (première couche) et n° 5, Zelve n° 3 (quelques fragments), Zelve n° 4 (décors au trait et fragment dans l'abside nord) et n° 5a (un fragment), Eglise sous les tombeau à Maçan. Trois églises peuvent être situées en fin de série (VIIIè-IXè) : Açikel ağa kilisesi, Ağaç altı kilise, l'Eglise en croix de Mavrucan [1].

Ces monuments sont en grande partie inconnus. Le Père de Jerphanion avait rapidement visité St-Jean-Baptiste de Çavuşin et Hagios Stéphanos et ses descriptions sont incomplètes et erronées; seule est satisfaisante son étude sur l'Eglise en croix de Mavrucan [2]. J.Lafontaine-Dosogne étudia l'Eglise n° 3 de Güllü dere sans identifier cependant les panneaux les plus anciens [3]. Dans l'ouvrage de répertoire de M.Restle figurent sans apport particulier : Hagios Stéphanos, l'Eglise de Joachim et Anne, Güllü dere n° 3 et 5, Ağaç altı kilise [4]. G.Schiemenz a donné une première publication sur l'Eglise de Nicétas, étude sur laquelle nous sommes déjà revenue [5]. Enfin, A.Epstein, dans un article où est nié l'existence de peintures iconoclastes en Cappadoce, cite accessoirement : Hagios Stéphanos, l'Eglise de Joachim et Anne et Balkan deresi n° 1 [6]. Ainsi sommes-nous seule à connaitre onze des églises considérées ici et seule a avoir complètement analysé sept d'entre les autres [7].

D'autre part, pour chacun des décors étudiés, nous avons systématiquement relevé toutes les caractéristiques; malgré le médiocre état de conservation, l'analyse méthodique permet d'identifier de nombreux éléments distinctifs et il est faux de dire que ces peintures ne permettent aucune étude iconographique et stylistique [8].

Parmi les nombreux signes qui définissent ces décors, certains leur sont spécifiques et se différencient aisément de leurs homologues du IXᵉ-Xᵉ et du XIᵉ siècles , mieux fixés dans le temps grâce à quelques monuments datés avec exactitude [9] . Il se trouve, en effet, que les monuments mentionnés ici ne présentent aucune datation précise et doivent donc être jugés sur la concordance des attributions chronologiques de leurs éléments constitutifs.Nous présentons rapidement ici leurs caractéristiques en épargnant au lecteur l'ingrat travail des classifications raisonnées.

PROGRAMMES ICONOGRAPHIQUES

Il s'agit de programmes d'inspiration symbolique et dogmatique nettement différenciés des programmes narratifs du IXᵉ-Xᵉ s. [10] , de quelques programmes hagiographiques de la fin du Xᵉ et du XIᵉ et des programmes liturgiques du XIᵉ [11] . Ils sont constitués d'images théophaniques, de représentations de la croix comme Signe du Christ, d'images-références de la grâce divine et de rares portraits de saints parmi lesquels la Vierge et le Baptiste,les deux principaux témoins du Christ, sont en toute première place.

Les cycles christologiques ne sont pas constants et quand ils existent, les sujets sont présentés comme autant de manifestations de Dieu, non comme les épisodes d'un récit historique ainsi qu'on le voit dans les églises du début du Xᵉ s. [12] . D'autre part, ils sont courts et n'occupent donc qu'un seul registre alors que la plupart des cycles post-iconoclastes se développent en plusieurs bandes superposées. Ces cycles s'apparentent aux suites d'images théophaniques représentées sur les encensoirs mésopotamiens, ampoules, petits objets cultuels ou même d'usage courant comme des bracelets gravés [13] .Le Baptême est à peu près la seule scène de la Vie publique intercalée entre l'Enfance et la Passion, que suit la Résurrection. Dans le presbyterium de St-Jean-Baptiste, la trahison de Judas, premier terme de la Passion, suit directement la Nativité. Faible développement du cycle et absence des miracles sont deux traits qu'on rencontre dans les églises du IXᵉ-Xᵉ s. mais à titre tout à fait exceptionnel [14] alors que nous les constatons dans tous les cas de notre série (Mavrucan nº 3, St-Jean Baptiste de Çavuşin, Açikel ağa kilisesi, Ağaç altı kilise)

Les églises qui comprennent un cycle christologique présentent encore des images illustrant l'intervention divine en faveur des fidèles ou des élus: Daniel entre les lions, les trois Hébreux dans la fournaise, le Sacrifice d'Abraham, la chasse d'Eustathe c'est à dire la vision du cerf crucigère qui entraine sa conversion.

Des programmes d'images votives s'observent dans quelques églises . Aux Sts-Pierre et Paul de Meskendir, il s'agit d'un programme homogène dû au même peintre; sur les parois se suivent: le portrait de sainte Anne, un saint anonyme, les trois jeunes gens dans la fournaise, une grande croix entre deux cyprès, Pierre et Paul. A Hagios Stéphanos,le programme est disparate, fait d'images juxtaposées et de mains différentes; on identifie successivement: le Christ entre ses disciples, la vision d'Eustathe, le Christ vainqueur du mal piétinant le lion et le serpent,quatre saints anonymes, une Annonciation, une grande croix entre deux buissons de lierre, sainte Euphémie et la croix feuillue de sa vision, le voyage à Bethléem, le Baptême, la Vierge orante, l'arbre de vie entre deux colombes.

Le programme dogmatique de l'Eglise du stylite Nicétas s'apparente aux précédents. La nef est consacrée à la glorification de la Crucifixion peinte à l'arc triomphal et encadrée, sur les versants de la voûte, par les apôtres debout entre les colonnes de deux portiques symétriques; la conception générale est comparable à celle des ampoules de Palestine où la Croix est entourée par les bustes des disciples,et elle reprend plus fidèlement celle de deux gemmes du IIIᵉs. [15] . En arrière de l'arc triomphal où figure donc la Rédemption, on voit sur la paroi absidale , c'est à dire au registre sous-jacent, la Théotokos trônant,image de l'Incarnation .

Dans l'Eglise de Joachim et Anne, à Kızıl Çukur, là où se déroulent les épisodes miraculeux qui marquent la conception et l'enfance de la Vierge, on voit sur l'arc triomphal la Vierge à l'Enfant trônant dans la mandorle, c'est à dire dans la gloire lumineuse qui est l'attribut de la divinité; on sait que cette conception iconographique n'a d'équivalent qu'à Chypre, dans l'abside de la Panaghia Kanakaria [16] .

On voit donc que dans ces églises, les images christologiques, qu'elles soient rassemblées ou isolées, sont d'ordre conceptuel . Ainsi s'explique l'importance de Jean Baptiste, le dernier prophète et le prophète du Sauveur, représenté deux

fois dans l'abside d'Hagios Stéphanos et peint à l'arc triomphal de l'Eglise de Nicétas, désignant le crucifié [17]. Ainsi s'explique la situation privilégiée du Baptême comme image de dévotion: dans le sanctuaire à St-Jean Baptiste de Çavuşin (et symétriquement à la Transfiguration), près de l'entrée de l'abside à Güllü dere n° 3 et à l'extrémité orientale de la paroi nord à Hagios Stéphanos; on retrouve là une inspiration illustrée dans la chapelle 17 de Baouït [18].

Les champs d'ornements couvrants font partie du programme dans la plupart de ces églises. En effet, les plafonds et les voûtes sont décorées en tapis par des rinceaux de vignes et grenades, rinceaux parfois peuplés d'oiseaux, sur lesquels se projettent de grandes croix gemmées (Mavrucan n° 3, Hagios Stéphanos, Sts-Pierre et Paul de Meskendir, Eglise de Nicétas, Eglise de Joachim et Anne-voûte sud). Ainsi est évoqué le triomphe de la Croix dans le Paradis.

Le programme absidal répond à deux types. Dans un premier cas, la conque est consacrée à une grande croix richement ornée et la paroi sous-jacente à la Théotokos (Hagios Stéphanos, Eglise de Nicétas, Eglise sous les tombeaux à Maçan; le reste du décor est aniconique à Güllü dere 5). Dans le second cas, une vision théophanique du Christ surmonte le collège apostolique disposé autour de la Vierge ou de la Vierge et du Baptiste (Balkan deresi n° 1, St-Jean Baptiste, St-Georges de Zindanönü, Eglise de Joachim et Anne). Lorsque l'état des peintures le permet, on constate que les protomes des Evangélistes sont hors de la gloire divine (St-Georges de Zindanönü), comme à Baouït ou la Grotte du Pantocrator du Latmos [19]; le fait ne se retrouve pas dans les églises post-iconoclastes où les zodia cantonnent le trône.

DÉTAILS ICONOGRAPHIQUES

Ils portent en premier lieu sur les originalités des compositions iconographiques. Ainsi, le Christ absidal est surmonté d'une grande croix, trophée de sa victoire, à St-Jean Baptiste de Çavuşin et à St-Georges de Zindanönü [20]. Toujours dans cette basilique, on a figuré deux anges encadrant la vision de la Transfiguration; pour la Nativité, l'Enfant baigné par les sages-femmes est debout en orant comme dans certaines images coptes du Baptême [21]; la femme de Pilate est en prière devant le Christ et dans la scène de l'incrédulité de Thomas, celui-ci s'incline sans toucher Jésus. Ainsi, certaines scènes du cycle de la Conception de Marie, à Kızıl Çukur, sont superposables à leurs homologues d'un ivoire byzantin oriental du VIe s. conservé à Léningrad [22]. Ainsi le Christ de Balkan deresi n° 1 a le geste d'orateur des théophanies primitives [23].

En second lieu, on note une série de détails ponctuels dont la spécificité est remarquable. En effet, ces éléments du vocabulaire iconographique ne se retrouveront pas dans les églises post-iconoclastes et n'ont d'équivalents que dans le répertoire byzantin, méditerranéen et transcaucasien des VIe, VIIe et VIIIe siècles. Citons par exemple les crotales que tient Salomé dansant à St-Jean Baptiste de Çavuşin, qui n'ont de références qu'antiques ou du moyen-âge occidental ; le nimbe crucigère avec la croix inscrite à l'intérieur (Hagios Stéphanos), motif qui ne dépasse le VIIIe s; la typologie de la croix de Malte avec feuilles bissectrices et couronne ornée d'un zig-zag, fréquemments reproduite avec des variantes dans ces églises et qui a partout des équivalents aux VIe et VIIe s., surtout en Transcaucasie. Mentionnons rapidement les nombreux accessoires vestimentaires ou d'ornements : le bonnet à côtes, de tradition perse et syro-phénicienne (St-Jean Baptiste, Eglise de Joachim et Anne); le bonnet phrygien ou plutôt syro-mésopotamien semblable à celui d'Orphée porté par Daniel (dans les deux mêmes églises) et, à Çavuşin, le torque à médaillon analogue au streptos parthe, porté par ce prophète; la fibule à pendeloques et l'empiècement en collier de perles oblongues (St-Georges de Zindanönü), la tunique courte à plastron rectangulaire (Eglise de Joachim et Anne), les callicules au bas des tuniques longues, sous les genoux (Hagios Stéphanos, Eglise de Nicétas), la coiffure en boule ou en pyramide tronquée avec ondulations étagées en lignes (Zelve n° 3, Eglise de Nicétas) , la tête triangulaire avec la chevelure applatie "en béret basque" sur le front (Güllü dere n° 2 et 3, Eglise de Nicétas). Enfin, le costume épiscopal, caractérisé par un omophorion très étroit, disposé sur la poitrine , en travers ou en V mais toujours loin du cou, le pan terminal tombant sur le côté, costume connu du VIe au VIIIe s., se rencontre dans cinq de ces églises; ce critère chronologique de grande valeur vient confirmer dans ces cas la concordance des

autres signes (St-Jean Baptiste de Çavuşin, St-Georges de Zindanönü, Güllü dere n° 2 et 3, Zelve n° 3) [24]

RÉPERTOIRE STYLISTIQUE

Quelques éléments stylistiques sont commun au vocabulaire iconographique, ainsi la typologie des visages qui s'apparente à celle du VIe s. dans les oeuvres de bonne qualité (St-Jean Baptiste de Çavuşin et surtout Mavrucan n° 3 et Eglise de Joachim et Anne) ou atteint le même degré de dégradation que dans les arts régionaux du VIIe s., wisigoth, lombard et transcaucasien (St-Georges de Zindanönü, Hagios Stéphanos, Güllü dere n° 4, Ağaç altı kilise) voire omeyyades (Eglise de Nicétas). La stylisation linéaire, les silhouettes plates, les épaules étroites et tombantes ou bien arrondies comme dans la tradition parthe puis sassanide, sont illustrées par des exemples qui témoignent d'un art byzantin orientalisé bien individualisé (Mavrucan n° 3, Eglise de Joachim et Anne). Une curieuse stylisation décorative des plis rayonnants, traités comme des feuilles oblongues, s'observe dans trois cas (St-Jean Baptiste, St-Georges, Mavrucan n° 3), stylisation remarquée en Occident sur l'autel du duc Ratchis à Cividale et sur un larron de l'hypogée des Dunes près de Poitiers [25]. L'art animalier est représenté par d'élégantes schématisations connues par les mosaïques syriennes du Ve-VIe s. (cerf à Mavrucan n° 3, chien courant à Hagios Stéphanos, oiseaux dans cette église, aux Sts-Pierre et Paul de Meskendir, dans l'Eglise de Joachim et Anne-voûte sud).

Les caractères épigraphiques s'ajoutent aux signes distinctifs déjà cités, le S comme signe de liaison (St-Jean Baptiste) le P avec boucle non fermée et munie d'une petite spicule: ᑭ (Hagios Stéphanos, Sts-Pierre et Paul de Meskendir, Eglise de Nicétas). On trouve la croix monogrammatique ⳩ (Hagios Stéphanos) et des listes de noms précédés d'une petite croix (Hagios Stéphanos, Sts-Pierre et Paul, Balkan deresi n° 1).

L'ORNEMENTATION

En premier lieu, l'ornementation se distingue dans sa conception générale extensive, couvrant les voûtes et plafonds, les écoinçons et piliers dans certaines d'entre elles; parfois constituant des panneaux entre les images votives (Mavrucan n° 3,

Sts-Pierre et Paul). Cette disposition ne se retrouve pas au delà de l'Iconoclasme, les décors se remarquant alors par l'abondance des registres figurés, l'ornementation se limitant à quelques frises.

En deuxième lieu, on note le caractère imaginatif de cette ornementation. On reconnait, par exemple, des champs d'acanthes, de rinceaux de vignes s'échappant de cornes d'abondance et de plumes de paon (Eglise de Nicétas et sous les tombeaux à Maçan, de Joachim et Anne-voûte sud-, Sts-Pierre et Paul, Hagios Stéphanos Mavrucan n° 3), mais les motifs sont stylisés de façon particulière. Ce mode de stylisation est d'origine irano-mésopotamienne comme l'attestent les chevrons qui couvrent les surface des feuilles, cornes d'abondance, plumes, etc., et l'usage pour les feuillages d'alterner les zones claires et sombres, pastichant en partie les reliefs sculptés au trépan [26]. C'est encore aux modèles orientés réalisés en trompe l'oeil que nous attribuons le double contour des feuillages, et par extension, le cerne blanc qui suit certaines figures (St-Jean Baptiste, Mavrucan n° 3, Eglise de Joachim et Anne).

En troisième lieu, on remarque quelques éléments ornementaux particuliers. La palmette de type gréco-romain si souvent utilisée en frise sur les monuments et les ivoires du Ve et du VIe s. se retrouve fidèlement à Balkan deresi n° 1 et grossièrement reproduite à Hagios Stéphanos. Plus originales, des frises de feuillages lotiformes en bouquets (St-Jean Baptiste, Mavrucan n° 3, Eglise de Joachim et Anne) ont des équivalents lointains, wisigoths et transcaucasiens; des frises de cornets accolés (Hagios Stéphanos, Eglise de Nicétas, Eglise de Maçan) semblent avoir des répondants omeyyades. Aucun de ces motifs ne se retrouve dans les églises post-iconoclastes [27].

Ajoutons que l'effet hautement décoratif de cette ornementation est renforcée par la palette des peintres. Les fonds sont blancs, ocre jaune et ocre rouge; les dominantes sont également des ocres, mélangés au blanc et au noir. Dans les églises de plus grande ambition se voient le bleu turquoise (Güllü dere n° 5) et le vert (St-Jean Baptiste, St-Georges, Mavrucan n° 3, Eglise de Joachim et Anne). Pour ce qui est de la technique, ces peintures se distinguent par la finesse de l'enduit, véritable lait parfois, enduit de plâtre pur, sans aucune inclusion.

x x x

L'identification de tous les éléments constitutifs de ces ensembles picturaux en permettent finalement la définition ; les exemples que nous avons donnés ici permettent déjà d'en avoir une première idée. La conception générale des programmes iconographiques, la valeur symbolique et dogmatique des images, la place faite aux décors couvrants et les caractères de l'ornementation, fournissent toute une série de points comparatifs de différenciation avec les peintures des deux siècles qui suivirent l'Iconoclasme. D'autres notions s'ajoutent encore, l'architecture, la proximité d'une nécropole païenne(Mavrucan, Maçan), l'appartenance à un centre attesté depuis l'Antiquité(Çavuşin). Tous ces éléments sont autant de données informatiques qui permettent de classer entre elles ces églises et de les distinguer de celles des séries ultérieures, églises mieux connues en raison de leur nombre, tant en Cappadoce qu'ailleurs.

Ainsi, les peintures considérées ici sont diversement apparentées entre elles. St-Jean Baptiste de Çavuşin et St-Georges de Zindanönü ont même programme absidal et quelques détails stylistiques communs; St-Jean Baptiste, l'Eglise de Joachim et Anne et Mavrucan n° 3 ont des détails iconographiques et stylistiques communs; séparément, les deux dernières ont des analogies stylistiques. Ce premier groupe de quatre églises peut être attribué à la jonction des VIᵉ et VIIᵉ s.; Balkan deresi n° 1, plus atypique et antiquisant, relevant d'un art antiochéen et protobyzantin nettement antérieur. Un second groupe plus homogène peut être situé postérieurement, de l'époque héraclienne et de la deuxième moitié du VIIᵉ s.; il comprend la plus grande partie des décors d'Hagios Stéphanos, ceux de l'Eglise de Nicétas, de l'Eglise sous les tombeaux à Maçan et des Sts-Pierre et Paul de Meskendir. Il s'agit là d'une véritable école de peinture que nous appelons gréco-orientale; s'y rattachent, bien qu'antérieures les peintures de la chapelle sud de l'Eglise de Joachim et Anne et , plus tardives, celles de la couche primitive de Güllü dere n° 4, sous la couche datée de 913-920. Restent quelques décors isolés comme les panneaux votifs de St-Jean Baptiste, ceux de Güllü dere n° 3, l'ensemble dogmatique de Güllü dere n° 3, les fragments de Zelve n° 3 , tous attribuables au VIIᵉ s., le programme aniconique de Güllü dere n° 5, à la fois antiquisant et oriental, pouvant être antérieur.

Les signes qui ont caractérisé les églises considérées ici disparaissent au cours de l'époque iconoclaste , quelques éléments du répertoire décoratif se maintenant quelque peu atténués, comme en témoignent les deux ensembles picturaux d'Hagios Basilios en Cappadoce et d'Al Oda en Isaurie [28] . Au delà, dans les églises du IXᵉ et du Xᵉ s., programme, iconographie et décoration répondent à d'autres normes. On peut rencontrer, isolé, un des signes que nous avons décrits groupés dans nos ensembles. Ainsi retrouve-t-on l'inspiration conceptuelle dans les églises d'Ihlara, mais ce mode de pensée est au service d'une foi teintée de dualisme, le style est autre et l'ornementation différente [29] . L'usage des grandes croix gemmées couvrant les plafonds se voit encore de façon sporadique dans quelques églises d'Ihlara et même de Göreme et encore à St-Siméon de Zelve, mais elles ne se projetent plus sur un fond paradisiaque que le peintre d'Hagios Basilios avait déjà abandonné. Le reste des décors n'a, dautre part, rien de comparable; les champs d'ornements extensifs, les panneaux votifs parmi lesquels les croix avaient leur place, les cycles christologiques dogmatiques , sont remplacés par les registres figurés où se développe le récit narratif de la vie terrestre du Christ et par les longues série de saints serrés côte à côte; la place est rare pour l'ornement et pour la croix elle-même.

Notes

1 . La plupart paraitront dans N.THIERRY, Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin, Paris 1982-1983. Nous avons déjà publié: Peintures paléochrétiennes en Cappadoce.L'Eglise n° 1 de Balkan deresi, Synthronon, Paris 1968 ,53-59; Les peintures de six églises du Haut Moyen Age, CRAI, 1970, 444-80; Un décor pré-iconoclaste: Açikel ağa kilisesi, CA, XVIII, 1968,33-69; Art byzantin du Haut Moyen Age. L'Eglise n° 3 de Mavrucan, JSav, oct.-déc. 1972,233-69; La basilique St-Jean Baptiste de Çavuşin, BAntFr,1972, 198-213; Peintures du VIIᵉ s. inédites. St-Georges de Zindanönü, Mél.M.Ljubinković-Ćorović, Belgrade 1979, 97-102. Agaç altı kilise a paru dans N. et M.THIERRY, Nouvelles églises rupestres de Cappa-

doce, Paris 1963,73-87 ; l'Eglise en croix de Mavrucan dans G.de JERPHANION, Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, Paris 1925-1942, II,206-34.

2 . JERPHANION, I,511-19; II,146-55

3 . J.LAFONTAINE-DOSOGNE,L'Eglise aux trois croix de Güllü dere Le problème du passage du décor "iconoclaste" au décor figuré, Byzantion, XXXV,1965,175-207 (cf. N.THIERRY, Notes critiques, REB, XXVI, 1968,357-58)

4 . M.RESTLE, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, Recklinghausen 1967, les nº28, 30, 33, 43 et 55 (cf.N.THIERRY, Notes critiques,op.cit.,362-66).

5 . G.SCHIEMENZ, Die Kapelle des Styliten Niketas in den Weinbergen von Ortahisar, JÖBG, 18, 1968,239-58; N.THIERRY,L'Eglise peinte de Nicétas stylite et d'Eustrate clisourarque,Actes du XIVe Congrès EB, Bucarest 1971, 1976,451-55

6 .A.WHARTON-EPSTEIN, The "iconoclast" churches of Cappadocia, Iconoclasm, Birmingham 1975,103-11 (sur cette question également, l'auteur ne connait qu'un monument alors que la matière est plus vaste, de l'ordre de six églises au moins)

7 . Nous n'avons pas repris l'étude de l'Eglise en croix de Mavrucan(cf.n.1)

8 . A.WHARTON-EPSTEIN, op.cit., 107-08

9 . Sont datées par des inscriptions:Tavşanlı kilise, 913-920; Güllü dere nº4 (seconde couche), 913-920;Grand Pigeonnier de Çavuşin ou Eglise de Nicéphore Phocas, 963-969; Direkli kilise, 976-1025; Ste-Barbe de Soǧanlı, 1006 plutôt que 1021; Karabaş kilise, 1060-1061

10 . JERPHANION, I,67-94

11 . Exemples de Direkli k. (N. et M.THIERRY,op.cit.n.1,183-92) et Yusuf Koç k. (N.THIERRY, dans Peintures, Variorum reprints London 1977,ch.IX) pour le 1er cas, des Eglises à colonnes de Göreme (JERPHANION, I,377-473) dans le second; G.MILLET, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile,Paris 1916,15-40

12 . Cf.n.10 et 14

13 . A.GRABAR, Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, Paris 1946, II, 236-78

14 . Cf.Kokar k. avec un seul registre, 6 scènes de la Passion suivant 5 de l'Enfance (N.etM.THIERRY,op.cit.n.1,115-36); St-Eustathe où seule l'Enfance est illustrée,12 scènes narratives en 2 registres (JERPHANION, I,147-70)

15 .A.GRABAR, Les ampoules de Terre Sainte,Paris 1958,pl.XXIII, XXV,XLI ; DACL, 6, 1, fig.4943-44

16 . M.SACOPOULO, La Théotokos à la mandorle de Lythrankomi, Paris 1975 (récemment détruite)

17 . Cf.l'exégèse d'EPHREM DE NISIBE,Commentaire de l'Evangile concordant ou Diatessaron, éd. L.LELOIR,Paris 1966,47-49,51-52,60-63,86-95

18 . J.CLEDAT, Le monastère et la nécropole de Baouît,Le Caire 1904,76-77

19 . C. IHM, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden,1960, pl.XIII, XIV,XXIII-XXV ; p.190

20 .Y.CHRISTE, La colonne d'Arcadius, Ste-Pudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll, CA, XXI, 1971,31-42

21 . J.CLEDAT,MémInstCaire 1916,pl.IV,V; DACL, 2,1,fig.1290.

22 . N.THIERRY,Identification de deux ivoires paléochrétiens, JSav, juil-sept.1978,185-88

23 . C. IHM, op.cit.n.19,pl.V (Ste-Constance à Rome), XIII(Hosios David à Salonique)

24 . N.THIERRY,Le costume épiscopal byzantin d'après lespeintures datées ; ID, Les plus anciennes représentations cappadociennes du costume épiscopal,Reprints cit.n.11, ch.II et III

25 . A.GRABAR, Recherches sur les sculptures des Dunes et de Jouarre, JSav,janv.-mars 1974,10-12

26 . N.THIERRY,L'archéologie cappadocienne en 1978.Ses difficultés. Son intérêt pour les médiévistes,CahCM,XXII,nº1,1979, 10, fig.6,8,9; ID., Six églises,op.cit.n.1,455-61

27 . La frise de bouquets lotiformes, recomposée et modifiée dans ses éléments se retrouve, isolée, dans l'abside de Güllü dere nº3 (fin du IXe s.) et dans la chapelle nº6 de Göreme (Xe)

28 . N.THIERRY, Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie JSav ,avril-juin 1976, 81-119

29 . N.et M.THIERRY, op.cit.n.1,89-153 ;46-56

10.3 DIE KUNST IN DER BYZANTINISCHEN GESELLSCHAFT

RENATE PILLINGER

EIN FRÜHCHRISTLICHES GRABMAL MIT WANDMALEREI AUS OSSENOVO (BEZIRK VARNA/BULGARIEN)

1973 fand man in Ossenovo,einem Dörfchen an der Schwarzmeerküste im Norden der heutigen Stadt Varna(des antiken Odessos)ein bemaltes Kammergrab.Noch völlig in der heidnischen (Bild)Tradition verwurzelt,doch durch die an Ost- und Westseite angebrachten Christogramme klar bestimmt, liefert es -trotz seiner primitiven Ausführung durch wohl lokale Künstler- eine prachtvolle Darstellung des mysterium Christi.Den Schlüssel hierzu bietet die in ihrer Art ganz singuläre,das Universum wiedergebende Decke mit den fast karikaturhaft anmutenden Büsten von Sol und Luna,deren Interpretation an diesem Ort bloß in sehr groben Zügen angedeutet werden konnte.Auch die heute kaum mehr ausnehmbare Malerei der Wände entspricht der vorgelegten Deutung.Nicht nur die reinen Symbole,wie Weinranken und Trauben z.B.,sondern ebenso die Krieger und die mit Attributen versehenen Frauen der beiden Längswände und der Grabinhaber samt Gattin an der Schmalseite haben engste Parallelen in ähnlichen Denkmälern,selbst außerhalb des heutigen Bulgarien.Am nächsten steht freilich -lokal wie thematisch- neben dem bekannten Grabmal von Kazanläk jenes von Silistra(Durostorum)mit seinen künstlerisch allerdings wesentlich qualitätsvolleren Fresken.Doch lassen diese auch in unserem Fall dem verstorbenen Herrn Gaben darbringende Dienerinnen erschließen.Ähnlich wie auf dem Bild des Grabinhabers von Durostorum fand man bei dem Bestatteten in Ossenovo eine Zwiebelknopffibel,sodaß man schließlich das besprochene Denkmal in Übereinstimmung mit der stilistischen Untersuchung einigermaßen zuverlässig in das ausgehende vierte nachchristliche Jahrhundert datieren kann. Außerdem darf man auf Grund der Gewandspange -wie in Silistra- wahrscheinlich auf eine Amtsperson als Besitzer schließen.Schon unsere spärlichen Ausführungen zeigen, welch vielseitige Information das relativ unansehnliche Grabmal über Leben und Kult der frühen Christen in diesem

heute in Bezug darauf noch weitgehend unerforschten Gebiet zu vermitteln vermag. Eine ausführliche Untersuchung des sicherlich bemerkenswerten Fundes wird die Referentin gemeinsam mit den 'Ausgräbern' P.Georgiev und A.Minčev[1] demnächst im Rahmen der Publikationen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften vorlegen.[2]

---

[1] Sie lieferten übrigens den ersten und bislang einzigen Bericht in: Actes du IIe congrès international de thracologie, Bucarest 4-10 sept.1976, tom.2, Bukarest 1980, 411-23. - Ihr Beitrag in: Obzor 46(1979)72-81 ist ein populärwissenschaftlicher Auszug daraus. - Eine bulgarische Fassung für die ИHMB ist derzeit in Druck.

[2] Das ist auch der Grund dafür, daß man hier in den Kongreßakten neuerdings nur das Resümee des gehaltenen Vortrags abgedruckt findet. Es soll damit bloß das in Aussicht gestellte Buch kurz angekündigt werden.

ZOLTÁN KÁDÁR

DIE UMFORMUNG DER LÖWENJAGD ALEXANDERS DES GROSSEN IN DER KOPTISCHEN UND BYZANTINISCHEN MACHTKUNST

Nach der Überlieferung wurde Alexander der Große, als er nach der Gewohnheit der Achaemeniden Löwen jagte, einmal von einem Löwen angefallen und nur von seinem Freund Krateros vor dem sicheren Tod gerettet. Dieses Thema, das in symbolischer Interpretation einen soteriologischen und triumphalen Charakter hat, war seit der Zeit Alexanders ein beliebtes Sujet der Künstler. Auf dem Abdalonymos-Sarkophag aus Sidon (Istanbul, Archäologisches Museum), der der künstlerischen Auffassung des Lysippos folgt, stehen der Löwe und der Retter zwischen zwei antithetischen Reitern. Eine ähnliche Komposition findet sich auf einer südrussischen Silbervase aus dem 3.-1. Jh.v.Chr. (Leningrad, Ermitage), während auf einem Marmorrelief aus Messene, 4. Jh.v.Chr. (Paris, Louvre), nur ein Teil dieser Szene zu sehen ist. Auf einer Tonform aus Arezzo, 25 v.Chr.-25 n.Chr. (London, British Museum), hat hingegen der Löwe einem der Jäger schon die Pranke in die Schulter geschlagen; auf einem Intaglio aus Karneol (verschollen, früher Sammlung Evans) greift der Löwe von hinten den Reiter an, der sich umwendet und ihn abzuwehren versucht. Die Komposition der beiden letztgenannten Beispiele ist, wie zuletzt auch Peter Bamm erwähnt: "eine Wiedergabe der in der Antike berühmten und mehrfach beschriebenen Bronzegruppe einer Löwenjagd, welche Krateros nach Alexanders Tod bei Lysippos und Leochares bestellte und dem Heiligtum in Delphi weihte." Dabei handelt es sich nur um Reiter und Löwe wie auf dem Revers eines Medaillons aus Tarsos (Paris, Cabinet des Médailles). In der makedonischen Hauptstadt Pella hingegen wurde ein Mosaik aus dem 4. Jh. v.Chr. gefunden, auf dem zwei Jäger gegen einen zwischen ihnen stehenden, angreifenden Löwen kämpfen.

Es würde zu weit führen, alle Löwenjagd-Darstellungen aufzuzählen, die in der römischen Kaiserzeit vor allem in der Sarkophagplastik und auf Mosaiken vorkommen. Hier sei nur auf die spätantiken Denkmäler hingewiesen, die den Einfluß des sog. Alexandersarkophags zeigen. Unter den Sarkophagreliefs sind besonders die Jagdsarkophage zu erwähnen,

die zur Gruppe der sog. Sidamara-Sarkophage gehören (Istanbul, Archäologisches Museum). Das Thema lebt auch auf zwei syrischen Mosaiken weiter: auf einem Mosaik aus Antiochia (Paris, Louvre) sind reitende Jäger zu sehen, die Löwen, Tiger und Bären angreifen; ein jüngeres Mosaik aus Apamea zeigt zwei antithetische Reiter, die einen Tiger angreifen.

Diese antithetischen reitenden Löwenjäger kommen auch auf koptischen Textilien ziemlich häufig vor. So sind zum Beispiel auf einem runden Einsatz mit der Inschrift "Alexander", 5.-6. Jh. (Washington, Textile Museum), zwei gegenständig auseinandersprengende Reiter auf rotem Grund dargestellt; über den Kopf jedes Reiters halten zwei Eroten einen Krenz; unterhalb der Pferde je ein Vierfüßler. Verwandt ist ein Stoff in New York (Cooper Union Museum, ehemals Sammlung Baron Stanislas): ein nimbierter Reiter galoppiert nach links, in der Linken hält er ein mit einem Trifolium bekröntes Szepter, in der Rechten einen Kranz; zu beiden Seiten je eine nimbierte Figur, unter dem Pferd ein Löwe. Dieser Szene sehr ähnlich ist der im Puschkin-Museum, Moskau, aufbewahrte quadratische Einsatz, auf dem anstelle der beiden Nebenfiguren Tiere mit verschlungenem Hals zu sehen sind; der löwenjagende Herrscher ist zu einem Reiterheiligen umgeformt, ähnlich wie auf einem ägyptischen Kalksteinrelief des 7. Jh. n.Chr. (Berlin, Frühchristlich-byzantinische Sammlung).

In ikonographischer und ikonologischer Hinsicht verdient unter den koptischen Textilien ein runder Einsatz, heute im Victoria and Albert-Museum in London, besondere Aufmerksamkeit: die Hauptgestalt ist ein mit einem Panzer bekleideter, nimbierter Reiter, ein Diadem auf dem Kopf, ein Purpurmantel um die Schultern, in der rechten Hand ein Globus, in der linken ein mit einem Trifolium bekröntes Szepter; das Pferd wendet den Kopf zurück zum Löwen, neben dem eine Gazelle von einem Raubtier gerissen wird; zu seiten des Reiters zwei tanzende Figuren in persischer Tracht. Dieser Bildtyp ist ein bezeichnendes Beispiel dafür, daß die Darstellung Alexanders des Großen, der Perser und wilde Tiere bekämpft, umgestaltet wird zu einem triumphierenden christlichen Herrscher, der die bösen Mächte besiegt. Einige koptische Textilien hingegen verlieren den symbolischen Charakter der Löwenjäger; so z.B. zeigt ein runder Einsatz im Benaki-Museum in Athen zwei antithetische Reiter, die mit Schild und Lanze einen Löwen und einen Leoparden angreifen.

Weiters zu erwähnen sind zu diesem Themenkreis gehörende Darstellungen ägyptischen Ursprungs sowie die Textilien, die Beckwith in seinem am Internationalen Byzantinistenkongreß in Bukarest gehaltenen Referat in die sog. Alexandrinische Gruppe einreiht: runde Einsätze in Lyon und New York mit Bogenschützen, die auf Löwen und Tiger zielen, kopiert nach einem syrischen Seidenstoff. Es sei noch bemerkt, daß Löwenjägerdarstellungen auch noch im 9. Jh. auf koptischen Textilien vorkommen (z.B. Berlin, Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Inv. 6974).

Ikonographisch verwandt mit den der sog. Alexandrinischen Gruppe anzuschließenden Jagddarstellungen sind die von Beckwith erwähnten Seidenstoffreste, von denen sich sechs bis sieben in Westeuropa und einer im Kaukasus befinden. Auf diesen sind pfeilschießende königliche Reitergestalten zu sehen, die zu seiten eines Lebensbaums einander gegenüberstehen. Diese Szenen sind dem jagenden hellenistischen Herrschertypus mit persischen Motiven anzureihen.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die byzantinische Umformung der hellenistischen Machtkunst. Ein bedeutendes Beispiel hierfür ist der Stoff aus Mozac (heute in Lyon), der Überlieferung zufolge ein Geschenk Kaiser Konstantinos V.(741–775) an Pippin den Kurzen. Auf diesem Stoff tragen die einander zu seiten eines Lebensbaums gegenüberstehenden Löwenjäger eine Kaisertracht, die persische Einflüsse zeigt; in der Hand halten sie lange Lanzen; unterhalb der Pferde ist je ein Löwe, der von einem Hund gebissen wird. Nicht weniger interessant für unser Thema ist ein Seidenstoff, der in der Cappella Sancta Sanctorum aufbewahrt wird: zu seiten eines Lebensbaums sind zwei Jäger mit königlichem Diadem zu Fuß dargestellt, wie sie eine Lanze in den Kopf je eines Löwen stoßen. Dieses Beispiel ist auch deshalb interessant, weil es zeigt, wie jener frühhellenistische, durch das Mosaik in Pella vertretene Bildtypus unter iranischem Einfluß umge-

formt wurde. Ebenfalls auf iranischen Einfluß weist das in der Schatzkammer der Kathedrale von Troyes aufbewahrte Elfenbeinkästchen, das wahrscheinlich aus dem 10. Jh.n.Chr. stammt: eine seiner Szenen zeigt einander gegenüberstehend zwei Reiter mit Helm und Rüstung, der eine mit Schwert, der andere mit Pfeil und Bogen im Angriff auf je einen Löwen.

Das schwierigste Problem im Rahmen unseres Themas ist die Frage nach der Darstellung der Löwenjagd Alexanders in der byzantinischen Monumentalmalerei. Kuklês und A. Grabar haben in mehreren Studien aufgrund von Schriftquellen darauf hingewiesen, daß den byzantinischen Autoren zufolge das Hauptthema der Profanmalerei die Jagd war. Im Palast des legendären Helden der byzantinischen Welt, des Jägers Digenis Akritas, befanden sich Mosaiken, die das Leben Alexanders darstellten. Es ist jedoch eine offene Frage, welches die realen Vorbilder dieser Malereien in ikonographischer und stilistischer Hinsicht waren.

Die Miniaturmalerei der mittelbyzantinischen Epoche gibt uns keinen ausreichenden Anhaltspunkt; in der wichtigsten Handschrift des Ps.-Oppian in Venedig (Bibl. Marc. Z. 479) finden wir nur die bukolische Auffassung der Löwenjagd. In der Monumentalmalerei gibt es nur zwei Denkmäler, die das Jagdthema in der höfischen Kunst darstellen. Im Turmtreppenhaus der Hl. Sophia in Kiev sehen wir neben Darstellungen von Ereignissen im Hippodrom auch Jagdszenen, darunter einen Reiter in verziertem Gewand, der einen Löwen jagt. Auf den Moasiken der aus dem 12. Jh. stammenden Stanza di Ruggero in Palermo sind hingegen Bogenschützen, mit Tuniken bekleidet und zu Fuß, dargestellt.

Unter den Beschreibungen von Jagdszenen bei byzantinischen Autoren gibt es nur eine einzige, die das ikonographische Thema etwas genauer schildert, nämlich die Beschreibung der Wandmalereien im Palast des Andronikos Komnenos (1182/3-1185) von Niketas Choniates (Peri Andr.Komn. II, p. 432-434, ed. Bonn): eine Szene zeigt den Kaiser, der nach gelungener Büffel- und Hirschjagd mit eigener Hand ein Jagdmal bereitet. (Es sei erwähnt, daß die berühmteste spätantike Darstellung des Jagdmales sich in Piazza Armerina befindet).

Trotz fehlender Angaben nöchten wir annehmen, daß die triumphale Löwenjagd Alexanders des Großen in einem neuen symbolischen Sinn in der byzantinischen Kunst weiterlebte.

ERNEST J. W. HAWKINS

BYZANTINE PORTRAITS AND THE DEVELOPMENT OF THE REPRESENTATION OF CHRIST FROM THE 6th TO THE 14th CENTURY

There seems frequently to be a confusion between subject and style by those who rely on oral rather than visual discipline which results in failure to appreciate either style in a particular artist's work on different subjects, or inability to recognise the affinity between the work of various artists working under the same current influence - the fashion - of a period or geographic area. These are subtle distinctions which it is impossible to define in the alien medium of language.

Byzantine art, though it carried forward some of the characteristics of late classical culture with glimpses of pagan myths and classical elements of design which surviv-ed or emerged from time to time, did not inherit the great tradition of Roman portraiture. It is rare indeed that we find a representation of a personality based on direct observation of a living model. Those of the Abbot Longinus and John the Deacon at Sinai are just such exceptional examples of portraits made in confrontation with sitters. Court and fashionable painters have almost always been under constraint to produce contrived likenesses to flatter or enhance the prestige of their patrons.

There has been fashion in every epoch; so Christ for whom no genuine likeness survived appeared as a clean-shaven classical figure in all the earliest representations and emerged as a bearded type only in the 5th. or 6th.century. The finest example of this earliest bearded type of the undoubtedly 6th.or 7th.century representations of Christ is that in the precisely dated apse mosaic at Sinai of 564/5. A group of Sinai icons bear witness that this was indeed the type established at this period. The character-istics are sufficiently distinctive to be unlike any in succeeding periods. Christ is portrayed with a dark, rather heavy, blunt pointed beard. Surely no one thinks that the Christ in the apse mosaic of St. Pudenziana at Rome is a 4th.or early 5th.century artifact.

The Iconoclastic period was, of course, barren. A fresh type appears in Constantinople in the earliest example of the latter half of the 9th.century with Christ of the

deesis in the southwest room over the vestibule of St.Sophia, and that of a similar type, but in a different style, in the narthex lunette, possibly of the first half of the 10th.century. In the latter the strong contrast in the unique use of the juxtaposition of complementary colors in both hair and flesh tones is a characteristic not found in any other of the St.Sophia mosaics which are to be attributed to the more immediately succeeding post-iconoclastic period. The emergence of this type in the latter half of the 9th.century must be related to the image of 'the old head of the Redeemer', to quote Grierson, or Zeus type surviving only it would seem on the coinage of the first reign of Justinian II which was resuscitated on the early coins of Michael III after 843. The youthful portrait of Christ with a sparse beard on a somewhat triangular weak face on the coins struck during the second reign of Justinian II differs little, essentially, from the conventional head of the Emperor who must in fact have been of a rather repulsive appearance.

In the 11th.and 12th.centuries there is some diversity between the types of representation of Christ at Daphni, Hosios Loukas, the Zoe panel in St.Sophia, Nea Moni and the deesis at Vatopedi, and in the Sicilian mosaics.

The type of Christ in the Sicilian mosaics is fairly consistent in the apses of Cefalu, the Palatina, Monreale and in the Martorana; though there is a possible exception in the Christ in the panel depicting the coronation of Roger where the likeness of Christ may be thought to have been slightly modified to resemble the formal portrait of the King rather than the reverse; unlike that in Monreale where certainly no such concession to royal vanity was made in representing the coronation of William II.

At Hosios Loukas, Daphni, Nea Moni and Vatopedi the types are by no means precisely alike, and none conform closely to the Sicilian group.

In the remade heads of the Zoe panel in St.Sophia there was probably an attempt at true portraiture of Constantine Monomachos. Cormack has suggested that maybe the head of Christ was remade to conform to some extent with that of Constantine, but no striking similarity is evident and perhaps a more possible reason was that the previous

version of Christ was reminiscent of the Emperor who was originally portrayed, particularly if it was Romanos. It may be of interest to compare a head of Christ at Nea Moni. Some find it difficult to accept that Zoe who was at least 64 when the head was inserted could be the likeness of a woman of this age, but I think it may be a reasonable portrait, bearing in mind that court painters have almost always been governed by the desire of their patrons to appear as they themselves wished, within the limits of some semblance of recognisable likeness.

In the adjacent imperial panel John II and Alexios have the look of true portraits, but here again, from her lifeless appearance, one may be forgiven for supposing that the court painter fulfilled the usual function of making a fashionable portrait of Irene.

In the latter part of the 13th.and the early 14th.centuries Christ is revealed for the first time as an aesthetic, spiritual type. The representations depicted in mosaic by the Master of the Chora in the two figure deesis and in the medallion in the dome of the inner narthex and in the lunette over the main entrance and also in the frescoes in the Kariye Camii, as well as in the mosaics in the funerary chapel at St.Mary Pammakaristos, Fethiye Camii, by another hand in the first decades of the 14th.century were clearly inspired by the Christ of the deesis in the south gallery of St.Sophia made half a century previously. This mosaic apparently had not made such an impact on the painter of the frescoes at the Fethiye Camii which predate the construction of the chapel and were originally exposed on the outer wall of the main church protected only by a veranda roof.

The St.Sophia deesis Christ of 1261 seems the prototype for, or even by the artist who was responsible for the restoration of the great Sinai icon, the head of which it is evident was completely repainted in the 13th.century. It is an almost exact mirror image of that mosaic.

VASILES KATSAROS

ΜΙΑ ΕΡΕΙΠΩΜΕΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΜΕ „ΑΝΕΙΚΟΝΙΚΟ" ΔΙΑΚΟΣΜΟ ΣΤΟ ΧΩΡΙΟ ΣΤΑΜΝΑ ΤΗΣ ΑΙΤΩΛΙΑΣ

Μὲ δύο πίνακες

Πολύ κοντά στό χωριό Σταμνά τῆς Αἰτωλίας[1] εἶχα ἐπισημά - νει ἀπό τό καλοκαίρι τοῦ 1969 ἕναν ἐρειπωμένο,μικρό,σταυρόσχημο ναό,κρυμμένο κυριολεκτικά στό ἔδαφος· τά διατηρημένα στοιχεῖα του ἔδειχναν ἀπό τήν πρώτη ἐπαφή μέ τό μνημεῖο πώς ἐπρόκειτο γιά βυζαντινό κτήριο. Στήν εὐρύτερη περιοχή τῆς κοινό - τητας ὑπῆρχαν καί ἄλλες βυζαντινές ἐκκλησίες, ὅπως ὁ ἐρειπω - μένος ναός τῶν 'Αγ.'Αποστόλων,οἱ Δύο 'Εκκλησιές καί ὁ ναός τοῦ 'Αγ.Γεωργίου,μνημεῖα πού παρουσίαζαν τό καθένα ἰδιαίτερο - κι ὅλα μαζί γενικότερο - ἐνδιαφέρον γιά τή βυζαντινή τοπο - γραφία τῆς περιοχῆς πού μελετοῦσα[2] καί ἡ ὁποία ἀνῆκε ἐκκλησιαστικά στή δικαιοδοσία τῆς ἐπισκοπῆς 'Αχελώου[3].

Στά 1975 μαζί μέ τό σημαντικότερο μνημεῖο τῆς περιοχῆς, τό ναό τῆς ἐπισκοπῆς 'Αχελώου[4],ἔγιναν εὐρύτερα γνωστά καί δύο μνημεῖα ἀπό τήν περιοχή τῆς Σταμνᾶς,οἱ ἀνώνυμες Δύο 'Εκκλησιές[5]. 'Ωστόσο ὁ ναός τῶν 'Αγ.Θεοδώρων,ἄν καί γνωστός στήν το - πική παράδοση τῶν περιοίκων[6],ἐξακολουθοῦσε νά παραμένει ἄγνωστος στήν ἐπιστημονική ἔρευνα. Αὐτός ἦταν ὁ λόγος πού μέ πα - ρακίνησε νά ἀσχοληθῶ ἰδιαίτερα μέ τό μνημεῖο.

'Από τά τέλη τοῦ 1976 ἦταν ἕτοιμο καί δόθηκε γιά νά δη - μοσιευτεῖ,σέ ειδικό τιμητικό τόμο γιά τόν,μακαρίτη πιά,καθηγ. Στυλιανό Πελεκανίδη,σχετικό μελέτημά μου γιά τό ναό τῶν 'Αγ. Θεοδώρων[7]. 'Ο τόμος αὐτός ὅμως γνώρισε μιά μακρόχρονη ἐκδοτική περιπέτεια,χωρίς ὥς τώρα νά δεῖ τό φῶς τῆς δημοσιότητας.'Η σύντομη αὐτή ἀνακοίνωση ἀποβλέπει στό νά καταστήσει εὐρύτερα γνωστό τό ἀξιόλογο μνημεῖο[8].

Τό κτήριο: 'Ο ναός τῶν 'Αγ.Θεοδώρων ἔχει σέ κάτοψη τό σχῆμα ἐλεύθερου σταυροῦ (βλ.εἰκ.1) καί μικρές ἐσωτερικές διαστάσεις (6,70 μ.μῆκος μέ τήν ἀψίδα καί 4,35 μ.πλάτος).Διατη - ρεῖ στή σημερινή κατάστασή του μόνο τούς τοίχους,πού κυμαίνονται σέ ὕψος ἀπό 1,10 ἕως 2,60 μ.(βλ.εἰκ.2).Οἱ καμάρες πού κάλυπταν τά τέσσερα σκέλη τοῦ σταυροῦ καί ὁ τροῦλλος στή δια - σταύρωσή τους ἔχουν καταπέσει. Καταστραμμένο εἶναι ἐπίσης καί τό ἐπάνω τμῆμα τῆς μικρῆς ἡμικυκλικῆς κόγχης τοῦ Ι.Βήματος (χορδῆς 1,55 μ. καί βέλους 0,90 μ.),πού συνάπτεται στό ἀνατολικό σκέλος τοῦ σταυροῦ. Δύο ἀνοίγματα,ἕνα στό κέντρο τοῦ δυτικοῦ σκέλους κι ἕνα στό νότιο, καί δυό μικρές κόγχες,πού ἀ-

νοίγονται στή βόρεια καί νότια πλευρά τῆς ἀνατολικῆς κεραίας (ὕψους 0,75 μ.,πλάτους 0,50 μ.: ἡ νότια δέν σώζεται ἀκέραιη), ὁλοκληρώνουν τή συνοπτική περιγραφή τῆς διατηρημένης ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ μνημείου.

Τυπολογία: 'Από τυπολογική ἄποψη ὁ ναός πού μᾶς ἀπασχολεῖ ἀνήκει στήν κατηγορία τῶν μνημείων πού ἔχουν σέ κάτοψη τό σχῆμα ἐλεύθερου σταυροῦ,τυπολογία πού γνώρισε εὐρύτερη διάδοση στίς ἀνατολικές περιοχές τοῦ βυζαντινοῦ κράτους,τή Μ.'Ασία καί τήν Κύπρο,καί πιό περιορισμένη στή Βαλκανική Χερσόνησο[9]. Στή Δ.Στερεά ὑπάρχουν ἀρκετά παραδείγματα ναῶν αὐτοῦ τοῦ τύπου τόσο ἀπό τούς βυζαντινούς ὅσο καί ἀπό τούς μεταβυζαντινούς χρόνους[10].

Συγκριτική ἔρευνα ἀνάμεσα στά παραδείγματα τῶν ναῶν σέ σχῆμα ἐλεύθερου σταυροῦ,καί ἀναφορικά μέ τό θέμα τῆς κατάταξής τους,ἐντάσσει τό ναό τῶν 'Αγ.Θεοδώρων σέ μιά γενικότερη κατηγορία μνημείων μέ ἀπαραίτητη προϋπόθεση τήν ἰσότητα δύο σκελῶν τοῦ σταυροῦ πού ἀνήκουν στόν ἴδιο ἄξονα,ὅπου ἀνήκει τό 57% περίπου τῶν γνωστῶν ἐκκλησιῶν τῆς ἴδιας τυπολογίας[11].Εἰδικότερα ὅμως ὁ ναός μπορεῖ νά ἐνταχθεῖ,σύμφωνα μέ μιά κατάταξη πού συνδυάζει τίς ἀπόψεις τῶν καθηγ.'Αν.'Ορλάνδου[12] καί Νικ.Μουτσοπούλου[13],στόν τύπο: B=N<A=Δ. Στήν περιορισμένη διάκριση τῆς κατηγορίας αὐτῆς ἀνήκουν παραδείγματα ναῶν τοῦ ἑλλαδικοῦ κυρίως χώρου ἀπό τήν Κρήτη[14],τή Λέσβο[15], τήν Αἴγινα[16], τήν 'Αττική[17], ἤ ἀπό τή Σερβία[18].

Ἡ χρονολόγηση τοῦ κτηρίου: Εἶναι γνωστό ὅτι γενικά τά τυπολογικά στοιχεῖα τῶν ναῶν σέ σχῆμα ἐλεύθερου σταυροῦ δέν προσφέρονται γιά τή χρονολόγησή τους[19],μέ ἐξαίρεση ἴσως τήν ἐμφάνιση ἑνός συνόλου μνημείων μέ μιά συγκεκριμένη τυπολογία καί μέ τά ἴδια κατασκευαστικά δεδομένα στήν ἴδια γεωγραφική περιοχή.'Ασφαλέστερη χρονολόγηση τοῦ ναοῦ τῶν 'Αγ.Θεοδώρων παρέχουν ἴσως ὁ τρόπος κατασκευῆς καί ἡ μορφολογία τῆς τοιχοδομίας του.

Ἡ τοιχοδομία τοῦ ναοῦ τῆς Σταμνᾶς,ἀπό ἀργούς λίθους καί ἄφθονο ἀσβεστοκονίαμα,παρουσιάζει τή μορφή τῶν ζωνῶν πού ὁρίζονται ἀπό μονή ἤ συνήθως διπλή σειρά πλίνθων ἀνά 0.30 - 0,35 μ. (βλ.εἰκ.2). Ἡ διάταξη τῶν λίθων σέ στρώσεις μέ παρεμβολή, σέ ὁρισμένες ἀποστάσεις,ὁριζοντίων ζωνῶν ἀπό δύο συνήθως σειρές πλίνθων συγκροτεῖ ἕνα σύστημα δομῆς πού μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὅτι ἀντιπροσωπεύει ἕνα μεταβατικό στάδιο ἀπό τήν παλαιοχριστιανική τοιχοποιία (μέ τίς ἐπάλληλες ζῶνες τῶν πλίνθων) στήν τοιχοδομία ἑνός συνόλου ἑλλαδικῶν μνημείων τοῦ 10ου αἰ.

(μέ ζῶνες ἀπό μιά σειρά πλίνθων)[20] μερικά ἀπό τά ὁποῖα γειτνιάζουν μέ τό ναό πού μᾶς ἀπασχολεῖ. 'Από τήν ἄποψη αὐτή ἡ τοιχοδομία τοῦ ναοῦ τῆς Σταμνᾶς μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἀρχαϊκότερη ἀπό τήν τοιχοδομία τῶν ναῶν τῆς Μέντζενας[21],τῆς Τριμυτοῦς[22],τῶν ἀνώτερων μερῶν τῆς τοιχοποιίας τῆς Μάστρου[23]καί τῆς 'Αγ.Τριάδας τῆς περιοχῆς Μαύρικας[24]. Ἄν συνεξετάσει κανείς τίς τυπολογικές ὁμοιότητες, τήν κατάσταση διατήρησης (μέ τή μεγάλη ἐπιχωμάτωση),τά κατασκευαστικά καί μορφολογικά δεδομένα ἀνάμεσα στήν 'Αγ.Τριάδα καί τούς 'Αγ.Θεοδώρους,μπορεῖ νά καταλήξει στό συμπέρασμα ὅτι τά δύο μνημεῖα τοῦ ἴδιου γεωγραφικοῦ χώρου βρίσκονται καί ἀπό ἄποψη χρονολογική πάρα πολύ κοντά: σέ μιά περίοδο δηλ.πού καλύπτει τό μεταίχμιο τοῦ 9ου-10ου αἰ.[25] 'Αλλά καί ἀπό τήν τοιχοδομία τῶν Δύο 'Εκκλησιῶν[26], παρά τίς ὁμοιότητες τῶν ὑλικῶν,ἡ μορφή τῆς τοιχοδομίας τῶν 'Αγ.Θεοδώρων παρουσιάζεται ὡς ἀρχαϊκότερη· ὥστε τό σταυρόσχημο μνημεῖο στήν περιοχή τῆς Σταμνᾶς εἶναι καί ὁ παλαιότερος ἕως τώρα γνωστός ναός της.

Ὁ γραπτός διάκοσμος τοῦ μνημείου: Τά διατηρημένα λείψανα τῶν τοιχογραφιῶν πού διακοσμοῦσαν ἄλλοτε τίς ἐσωτερικές ἐπιφάνειες τοῦ ναοῦ παρουσιάζουν ξεχωριστό ἐνδιαφέρον,ἐπειδή : α) ἀνήκουν ἀναμφίβολα στό ἀρχικό κτήριο,συνεπῶς ἀντιπροσωπεύουν πρώιμα δείγματα ζωγραφικῆς ἀπό τήν περιοχή· β)συναντοῦμε σ'αὐτές ζωγραφική μίμηση ὀρθομαρμαρώσεων,ἀπηχήσεις ἑπομένως παλαιοτέρων ἀντιλήψεων γιά διακόσμηση, ἤ τό μοτίβο τοῦ σταυροῦ, πού ἐφαρμόστηκε συχνά σέ ἀνεικονικά προγράμματα μέ πολυποίκιλη προβληματική καί πού συνδέθηκε,ὅπως εἶναι γνωστό, μέ συνήθειες τῆς εἰκονοκλαστικῆς περιόδου. Πρέπει ὡστόσο νά τονιστεῖ ὅτι χρησιμοποιῶ τόν ὅρο "ἀνεικονικός" ἐντελῶς συμβατικά, ἐπειδή τό θεματολόγιο τῶν διατηρημένων τοιχογραφιῶν εἶναι ἀνεικονικό,χωρίς νά παραβλέπω τό γεγονός ὅτι ἀγνοοῦμε ἐκ τῶν πραγμάτων στό σύνολό του τό εἰκονογραφικό πρόγραμμα πού ἐφαρμόστηκε σ'αὐτή τήν ἐκκλησία.

Ὁ διάκοσμος τῆς ἀψίδας τοῦ Ι.Βήματος: Στήν ἀψίδα τοῦ Ι. Βήματος σώθηκε τμῆμα τοιχογραφημένης ἐπιφάνειας: τρεῖς πλατιές ταινίες (πλάτους 0,20 μ.),καστανοῦ χρώματος,σάν παραστάδες, διαμορφώνουν μεταξύ τους διάχωρα,κάμπους πού γεμίζονται μέ συνεχή πρός τά ἐπάνω (σέ ὕψος 0,59 μ.) γεωμετρικά,ρομβοειδή κοσμήματα (προσπάθεια ν'ἀποδοθεῖ ζωγραφικά ἔνθετη τεχνική opus sectile)[27] ἤ βιαστικά σχέδια γεωμετρικῶν σχημάτων (βλ.εἰκ.3).

Διαπιστώνει κανείς εὔκολα τή συγγένεια αὐτοῦ τοῦ διακόσμου μέ ἀνάλογες παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες[28],ὥστε ἡ ἀπο-

ψη σύμφωνα μέ τήν όποία έπιβιώνει στό ναό τῆς Σταμνᾶς παλαιοχριστιανικό θεματολόγιο μπορεῖ νά διατυπωθεῖ χωρίς έπιφυλάξεις. Προβάλλει ὅμως εὔλογα τό έρώτημα: άποτελοῦσε ἡ διακόσμηση αὐτή μέρος ἑνός όλοκληρωμένου θέματος πού άναπτυσσόταν στήν άψίδα καί άντικαθιστοῦσε καθιερωμένο θεματολόγιο αὐτοῦ τοῦ χώρου ἤ δέν ἦταν παρά μιά άπό τίς συνηθισμένες διακοσμητικές ταινίες πού περιτρέχουν συνήθως τά κατώτερα μέρη τῶν τοίχων στό έσωτερικό τῶν ναῶν;

Τά δεδομένα τοῦ μνημείου έπιτρέπουν τήν άποκατάσταση τοῦ σχεδίου: τοῦτο τείνει νά όλοκληρωθεῖ ὥς τό ὕψος πού πλησιάζει τήν ποδιά τοῦ παραθύρου τῆς κόγχης (σέ ὕψος 1,31 μ.)[29]. Ἄν ληφθοῦν ὑπόψη οἱ μικρές άναλογίες τοῦ ναοῦ καί τό ὕψος τῆς κόγχης, μπορεῖ ν'άποκλειστεῖ μέ κάποια βεβαιότητα ἡ ὕπαρξη μορφῶν στό κοῖλο τῆς κόγχης τοῦ Ι.Βήματος.

Διαφορετική εἶναι έξάλλου ἡ μορφή τῆς διακοσμητικῆς ταινίας σέ μικρό διατηρημένο τμῆμα τοιχογραφημένου έπιχρίσματος στή βόρεια κεραία τοῦ σταυροῦ, 0,40 μ.ψηλότερα άπό τό σημερινό δάπεδο. Τό διακοσμητικό θέμα τῆς ζώνης μιμεῖται άμυγδαλίτη, ἐνῶ στό πολύτιμο ὑπόλειμμα διαπιστώνει κανείς τό χαμηλό ὕψος τῆς παρυφῆς, μιᾶς καστανοκόκκινης διαχωριστικῆς ταινίας πού όρίζεται άπό λευκές γραμμές, καί διακρίνει ἕνα κομμάτι άπό τόν κυανόχρωμο κάμπο τῆς τοιχογραφημένης έπιφάνειας, τῆς όποίας άγνοοῦμε τό θεματολόγιο.

Ὁ διάκοσμος τῆς κόγχης τῆς πρόθεσης: Στήν κόγχη τῆς πρόθεσης άναπτύσσεται τό θέμα τοῦ φυλλοφόρου σταυροῦ. Ὁ σταυρός άποδίδεται μέ πεπλατυσμένες τίς ἄκρες τῶν κεραιῶν, πού άπολήγουν στίς γνωστές "σταγόνες" καί τούς χαρακτηριστικούς "λίθους" ἤ "μῆλα". Ἀπό τή βάση τοῦ σταυροῦ, πού βυθίζεται σέ μιά κυανόχρωμη ταινία μέ ὑποπράσινη παρυφή, ἐκφύονται βλαστοί ἄκανθας, πού άνέρχεται σχεδόν ὥς τό ὕψος τῶν όριζόντιων κεραιῶν (βλ. εἰκ.4).

Τό θέμα τοῦ φυλλοφόρου σταυροῦ συμβολίζει, ὅπως εἶναι γνωστό, τή σωτηρία καί τή ζωή· εἶναι φορέας ἤ πηγή ζωῆς[30]. Αὐτός εἶναι καί ὁ λόγος πού τό κατέστησε προσφιλές σ'ὅλους τούς τομεῖς τῆς βυζαντινῆς τέχνης καί ἡ συχνή παρουσία του σέ ἔργα ζωγραφικῆς[31], ἰδίως γλυπτικῆς[32], μικροτεχνίας[33], νομισμάτων[34] ἤ σφραγίδων[35] άπασχόλησε τόσο τούς παλιότερους[36] ὅσο καί νεότερους έρευνητές.[37] Ὁ G.Millet συσχέτισε τή συχνή παρουσία του μέ τήν εἰκονομαχία[38]. Ὁ D.T.Rice διέκρινε δύο κύματα άνάπτυξης τοῦ μοτίβου. Τό δεύτερο ρεῦμα κάλυπτε τόν 10ο καί 11ο αἰ. κι άπλώθηκε στό Βυζάντιο καί τήν Ἰταλία[39]. Οἱ Γ.καί Μ.Σωτηρίου άναγνώρισαν στούς

συμβολικούς χαρακτῆρες τοῦ "ζωοποιοῦ σταυροῦ" τήν ἔκφραση ἑνός πνεύματος τῆς έποχῆς άπό τόν 7ο ὥς τόν 11ο αἰ.[40] Εἶναι γνωστή έπίσης ἡ ἔκταση τῆς λατρείας τοῦ σταυροῦ στίς άνατολικές έπαρχίες τοῦ Βυζαντίου άπό πρωιμότερους χρόνους άλλά καί κατά τήν ἴδια περίοδο[41].

Στό θέμα τοῦ φυλλοφόρου σταυροῦ τῆς Σταμνᾶς ὑπάρχουν ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά πού άπομακρύνουν τήν παράσταση άπό άνάλογες ζωγραφικές άπεικονίσεις σέ τάφους τῆς παλαιοχριστιανικῆς περιόδου[42] ἤ άπό μεταγενέστερες άποδόσεις τοῦ ἴδιου θέματος σέ τοιχογραφίες τοῦ 11ου[43], 12ου[44], 13ου[45], καί 14ου[46] αἰ. Εἶναι φανερό ὅτι ἡ παράσταση τοῦ σταυροῦ τῶν Ἁγ.Θεοδώρων βρίσκεται πιό κοντά στή μορφολογία παρόμοιων θεμάτων πού συνηθίζονται κατά τόν 9ο καί 10ο αἰ., τόσο στά λεγόμενα μνημεῖα τῆς εἰκονομαχικῆς περιόδου[47] ὅσο καί σέ ἄλλους ναούς τῆς Μ.Ἀσίας καί τῆς Ἀρμενίας[48], στίς σύγχρονες εἰκόνες τῆς Μ.Σινᾶ[49] ἤ σέ ἔργα μικροτεχνίας καί μεταλλοτεχνίας τῆς έποχῆς[50]. Ἡ "άρχαϊκότητα" ὅμως τοῦ σταυροῦ τῶν Ἁγ.Θεοδώρων μπορεῖ νά διαπιστωθεῖ σέ συγκριτική παράθεση τῆς παράστασης μέ μιά τοιχογραφία άντίστοιχου θέματος τῆς άρχικῆς φάσης τοῦ ναοῦ τοῦ Ραβδούχου, πού χρονολογῶ - ἔχοντας ὑπόψη μου καί τά συμπεράσματα τοῦ Π.Μυλωνᾶ γιά τή χρονολόγηση τοῦ ναοῦ[51] - στό γ' τέταρτο τοῦ 10ου αἰ. Οἱ άναλογίες μεταξύ τῶν παραστάσεων εἶναι όλοφάνερες: μῆλα, σταγόνες, φυλλαράκια στίς γωνίες, στή διασταύρωση τῶν σκελῶν[52]. Ἀλλά ἡ τεχνοτροπική άπόδοση τῶν λεπτομερειῶν - ὁ τρόπος π.χ. πού άποδίδονται οἱ "άκρέμονες" τῶν κεραιῶν σταγόνες, ἡ σχηματοποίηση στήν άπόδοση τῶν βλαστῶν καί τέλος ἡ διάταξη τῶν συντομογραφημάτων [IC-XC/NI] KA[53] στήν άγιορείτικη τοιχογραφία - φανερώνει πόσο μακριά βρίσκεται ἡ παράσταση τῆς Σταμνᾶς άπό τό πνεῦμα τῶν "στροβιλιστικῶν" άποδόσεων τῶν βλαστῶν καί πού τήν άρχή τους, ἄν δέν άπατῶμαι, πρωτοσυναντᾶ κανείς στήν τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τοῦ Ραβδούχου.

Ἡ λυροειδής διάταξη τῶν βλαστῶν μέ τήν όλοζώντανή τους κίνηση, ἡ άπουσία συνοδευτικῶν έπιγραφῶν καί ἡ ὕπαρξη κυανόχρωμης ταινίας μέ ὑποπράσινη παρυφή στή βάση τῆς παράστασης τοῦ σταυροῦ - πού μιμεῖται μᾶλλον άνάλογες ταινίες πού διατρέχουν τίς βάσεις τεταρτοσφαιρίων τῆς κόγχης σέ ναούς τοῦ 9ου αἰ.[54] -, τέλος, ἡ ὑφή τῶν χρωμάτων καί ὁ τρόπος ἐπίθεσής τους στίς έπιφάνειες (ὠχροκίτρινος κάμπος πάνω στόν όποῖο διαγράφονται καστανά[55], στιλπνά περιγράμματα κι άπλώνεται λεπτός, σχεδόν διάφανος[56], ὁ χρωματισμός τῶν εὐρύτερων έπιφανειῶν) εἶναι στοιχεῖα πού ένισχύουν τήν ἄποψη ὅτι ἡ χρονολογική τοποθέτηση

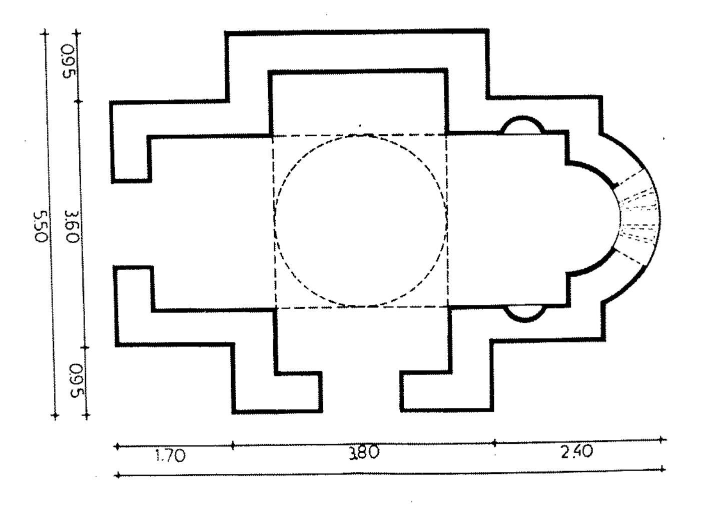
τῆς τοιχογραφίας στήν ἴδια ἐποχή μέ τήν κατασκευή τοῦ ναοῦ δέν ἀπέχει ἀπό τήν πραγματικότητα.

Προβλήματα καί γενικότερα συμπεράσματα: Τά πενιχρά δεδομένα τοῦ ναοῦ τῶν 'Αγ.Θεοδώρων πού ἐξετάσαμε συνδέουν τό μικρό μνημεῖο μ'ἕνα σύνολο γενικότερων ζητημάτων: 'Η τεχνοτροπική ὁμοιότητα τοῦ διακόσμου τῆς ἀψίδας μέ ζωγραφικές μιμήσεις ὀρθομαρμάρωσης τῆς παλαιοχριστιανικῆς περιόδου ὁδηγεῖ στήν ὑπόθεση ὅτι θά ὑπῆρχαν πιθανότατα στή στενότερη περιοχή παλαιοχριστιανικά μνημεῖα μέ παρόμοιο διάκοσμο[57],ὥστε νά θεωρηθεῖ ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ ναοῦ τῆς Σταμνᾶς παρακολουθεῖ καί μιμεῖται ἀνάλογα πρότυπα.

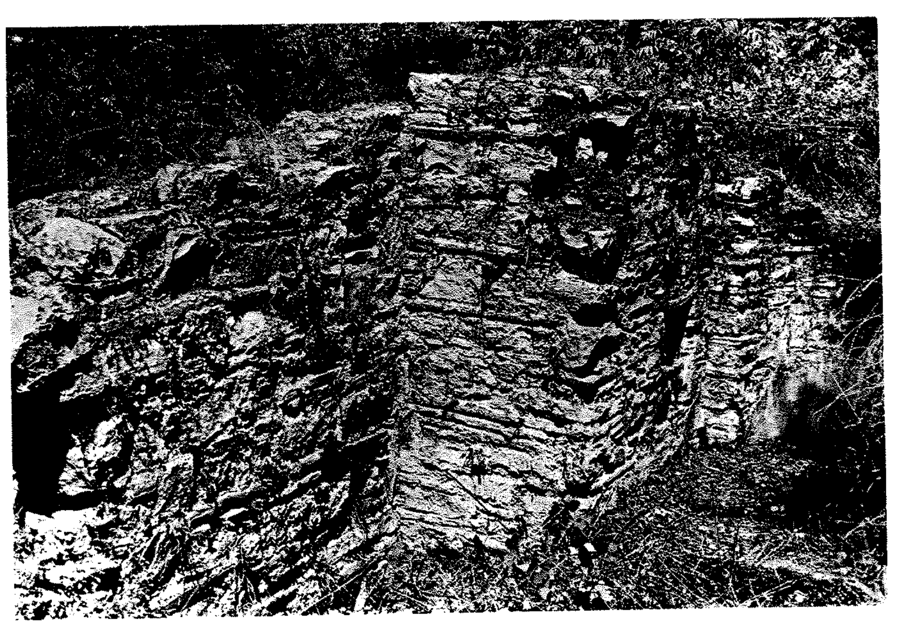
'Η ἐπιβίωση τοῦ παλαιοχριστιανικοῦ τρόπου διακόσμησης - μίμησης opus sectile στά τέλη περίπου τοῦ 9ου αἰ.φανερώνει τή συνέχεια τῶν παραδόσεων καί τή στενή ἐξάρτηση τῆς μεσοβυζαντινῆς τέχνης ἀπό τήν παλαιοχριστιανική. Τέτοιου εἴδους συμπεράσματα δέν εἶναι ἄμοιρα ἱστορικῆς σημασίας γιά τή στενότερη περιοχή.

Πιό σύνθετη προβληματική παρουσιάζει τό θέμα τῆς σχέσης τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Σταμνᾶς (ἰδίως τό θέμα τοῦ σταυροῦ) μέ τά ἀνατολικά προγράμματα διακόσμησης καί τό εὐρύτερο ρεῦμα τῆς λατρείας τοῦ σταυροῦ[58]. Μόλο πού ὑπάρχουν ἐνδείξεις γιά ἀνατολικές ἐπιδράσεις στήν περιοχή τῆς κοιλάδας τοῦ 'Αχελώου - πού διαπιστώνονται τόσο στίς πρώιμες τοιχογραφίες τῆς 'Επισκοπῆς Εὐρυτανίας[59] ὅσο καί στήν τοιχογράφηση τῆς α'φάσης τῆς μονῆς τοῦ Κρεμαστοῦ[60],λίγο ἀργότερα - ἕνα ἀνατολικό ρεῦμα πού θά μετέφερε ἀπευθείας τέτοιες ἀντιλήψεις στό διάκοσμο τοῦ μικροῦ ναοῦ τῆς Σταμνᾶς πρέπει μᾶλλον ν'ἀποκλειστεῖ. Παράλληλα πρέπει ν'ἀποκλειστεῖ καί ἡ σχέση τοῦ "προγράμματος" τοῦ ναοῦ μέ τήν εἰκονομαχία,ἀφοῦ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ σταυροῦ κατακλύζει τό Βυζάντιο καί σέ ἐποχές ἀργότερα ἀπό τήν εἰκονομαχική περίοδο[61]. Θά πρέπει ὡστόσο νά ἐπισημανθεῖ καί ἡ περίπτωση τῆς συνύπαρξης ἀνεικονικῶν καί εἰκονιστικῶν θεμάτων πού ἐφαρμόστηκε στήν 'Επισκοπή Εὐρυτανίας[62] καί πού ἴσως ἀντιπροσώπευε ὁρισμένες ἀντιλήψεις πού κυριάρχησαν στήν περιοχή κατά τό β' μισό τοῦ 9ου αἰ. 'Η πενιχρή ἔνδειξη ὅτι στό ναό τῆς Σταμνᾶς ἀπεικονίστηκαν ἴσως καί εἰκονιστικές παραστάσεις ἐπιτρέπει τήν ἀνίχνευση τῆς πιθανῆς ἐξάρτησης ἀπό τήν 'Επισκοπή.

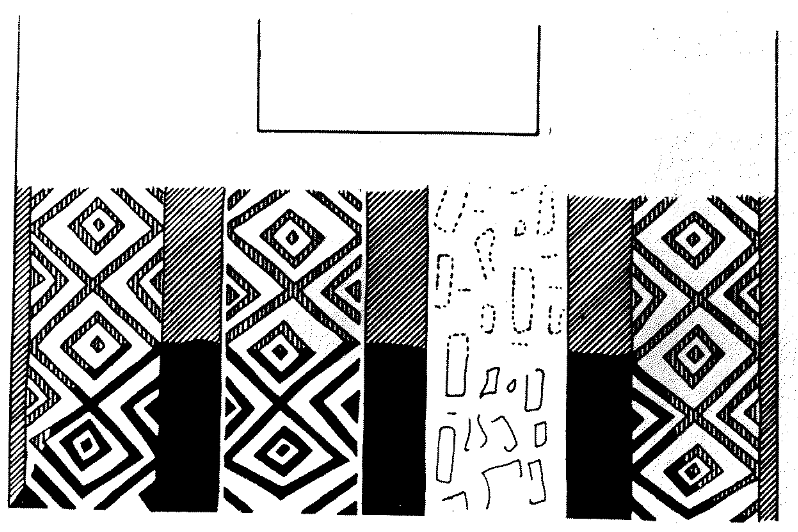
'Η ἔνταξη τοῦ ναοῦ τῶν 'Αγ.Θεοδώρων στή ναοδομική δραστηριότητα μιᾶς περιόδου πού ἀκολουθεῖ τήν ἄνοδο στό θρόνο τοῦ Βυζαντίου τοῦ Βασιλείου τοῦ Α' συνδέει ἀναπόφευκτα καί αὐτό τό μνημεῖο μέ τό σύνολο τῶν προβλημάτων πού σχετίζονται



1. 'Η κάτοψη τοῦ μνημείου (σκαρίφημα)



2. Βόρειος τοῖχος τοῦ ναοῦ (τοιχοδομία)



3. Σχέδιο τοῦ διακόσμου τῆς ἀψίδας (ἀνάπτυγμα)



4. Ὁ φυλλοφόρος σταυρός τῆς κόγχης

μέ τό γενικότερο ζήτημα τῶν ἱστορικῶν περιπετειῶν τῆς περιοχῆς καί τό "πολιτικό" πρόγραμμα πού ἐφαρμόζει ἡ κεντρική ἐξουσία γιά τήν ἑδραίωση τῆς κυριαρχίας της στό χῶρο, μέ στόχο, ὅπως ὑποθέτει ὁ H.Megaw[63], τήν ἐξουδετέρωση (ἐξελληνισμό, ἐκβυζαντινισμό) τοῦ σλαβικοῦ στοιχείου. Τό γεγονός ὅτι στή Δ.Στερεά δέν συναντᾶ κανείς "ἐπιβλητικά οἰκοδομήματα προπαγάνδας"[64], ἀλλά ταπεινά κτίσματα, δημιουργήματα ἀνθρώπων μέ περιορισμένες οἰκονομικές δυνατότητες, ἐνισχύει τήν ἄποψη ὅτι ἡ ἑρμηνεία τοῦ φαινομένου, παράλληλα μέ τήν ἐπιχειρηματολογία τοῦ Δ.Πάλλα[65], θά μποροῦσε νά ἀναζητηθεῖ καί στίς πρωτοβουλίες τῶν κατοίκων πού ἐπαναδραστηριοποιοῦν μέ τίς προσπάθειές τους τήν ἱστορική ζωή τοῦ τόπου, μέσα σ'ἕνα κλίμα περισσότερης σιγουριᾶς πού τήν ἐνέπνεαν οἱ νέες συνθῆκες ἀλλά καί μιᾶς ζωῆς ἀργοῦ ρυθμοῦ, πού κινεῖται στά πλαίσια τῆς συνέχειας τῆς βυζαντινῆς παράδοσης. Τούς δεσμούς μέ τή γνώριμη στήν περιοχή βυζαντινή παράδοση ἀναγνωρίζει εὔκολα κανείς καί σέ μικρότερα ἔργα, ὅπως εἶναι ὁ ναός τῶν Ἁγ.Θεοδώρων.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1. Γιά τήν περιοχή βλ.A.Philippson, Die griechischen Landschaften. Bd.II, Teil II. Das westliche Mittelgriechenland und die westgriechischen Inseln.Nebst einem Anhang: E.Kirsten, Beiträge zur historischen Landeskunde des westlichen Mittelgriechenlands und der vorgelagerten Inseln, Frankfurt am Main 1958, σ.345-346.
2. Βλ.σχετική ἀνακοίνωση στό περιοδ.Κληρονομία 12,1980,σ.369 σημ.15 καί σ.385 σημ.75
3. Ἡ Ἐπισκοπή μνημονεύεται γιά πρώτη φορά στή Διατύπωση τοῦ Λέοντος τοῦ Σοφοῦ (901/2), βλ.Π.Λ.Βοκοτοπούλου, Ἡ ἐκκλησιαστική Ἀρχιτεκτονική εἰς τήν δυτικήν Στερεάν Ἑλλάδα καί τήν Ἤπειρον ἀπό τοῦ τέλους τοῦ 7ου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10ου αἰῶνος, Θεσσαλονίκη 1975, σ.7 σημ.7 (στό ἑξῆς ἡ παραπομπή: Π.Λ.Βοκοτοπούλου, Ἀρχιτεκτονική).
4. Ὅ.π., σ.11-20 καί 179-181.
5. Ὅ.π., 41-45 καί 187-188.Μνεία τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγ.Γεωργίου Σταμνᾶς βλ. ὅ.π., σ.44 σημ.1. Ὁ ἐρειπωμένος ἄγνωστος μονόχωρος ναός τῶν Ἁγ.Ἀποστόλων βρίσκεται στήν τοποθεσία "Ἑλληνικά".
6. Σχετική "παράδοση" καί γιά τή χρονολόγηση τοῦ ναοῦ στήν πρώτη χιλιετηρίδα κατέγραφε ὁ φιλόλογος Κ.Σ.Κώνστας (Χριστιανικά μνημεῖα τῆς Αἰτωλοακαρνανίας, περιοδ.Στερεά Ἑλλάς 16,1970, σ.9/137). Ὁ κ.Κώνστας, ὅπως μέ πληροφόρησε ὁ ἴδιος, δέν ἐξέτασε προσωπικά τό μνημεῖο.
7. Στό μελέτημά μου αὐτό ἀναφέρθηκαν καί κάποιες παραπομπές: Βλ.Ἑλληνικά 30,1977/78, σ.424 σημ.1. Π.Ἀσημακοπούλου-Ἀτζακᾶ, Ἡ τεχνική opus sectile στήν ἐντοίχια διακόσμηση. Συμβολή στή μελέτη τῆς τεχνικῆς ἀπό τόν 1ο μέχρι τόν 7ο μ.Χ. αἰώνα μέ βάση τά μνημεῖα καί τά κείμενα, Θεσσαλονίκη 1978, σ.184-185 σημ.68 (καί β΄ἔκδοση 1980, σ.156 σημ.3) κ.ἄ.
8. Ἄς ἐλπίσουμε ὅτι ἡ ὁλοκληρωτική ἀποκάλυψη, ἡ διάσωση καί ἡ φροντίδα τοῦ μνημείου - ὅπως καί τῶν ἄλλων μνημείων τῆς Σταμνᾶς - δέν θ'ἀργήσει νά πραγματοποιηθεῖ.
9. Βλ.Ν.Β.Δρανδάκη, Ὁ ναός τοῦ Ἅϊ-Λέου εἰς τό Μπρίκι τῆς Μάνης, ΔΧΑΕ 6, 1972, περ.Δ΄, σ.150-153 καί σημ.7-24.Βλ.ἐπίσης Π.Λ.Βοκοτοπούλου, Ἀρχιτεκτονική, σ.107-109, ὅπου καί βιβλιογραφία.
10. Μνημονεύω ἁπλῶς τούς βυζαντινούς ναούς τοῦ Θεολόγου στό Εὐπάλιο Δωρίδος, (πιθανῶς) τοῦ Ἁγ.Ἰωάννου στή Βαράσοβα, τῆς Ἁγ.Παρασκευῆς Κ.Εὐη -

νοχωρίου,τῶν 'Αγ.Θεοδώρων Σταμνᾶς,τῆς 'Αγ.Τριάδας στήν περιοχή Μαύρικας καί τῆς 'Αγ.Σοφίας Βονίτσης. 'Από τά μεταβυζαντινά μνημεῖα τοῦ χώρου μπορεῖ ν'ἀναφερθοῦν ἐδῶ ὁ Ἅγ.Νικόλαος Αἰτωλικοῦ,ὁ Προφήτης 'Ηλίας στό Δραγαμέστο,ἡ 'Αγ.Παρασκευή στά Παλιάμπελα,δυό μνημεῖα τῆς Βόνιτσας(ἡ Παναγία τῆς Χώρας καί ἡ Κοίμηση τῆς περιοχῆς 'Αμαδεροῦ) καί ἡ 'Αγ.Παρασκευή Σαρδηνίων Βάλτου.

11. Σέ σχετική εἰδικότερη ἔρευνα ἔλαβα ὑπόψη ὅλα τά δημοσιευμένα μνημεῖα.
12. Βλ. ΑΒΜΕ 7,1951, σ.46-60 καί κυρίως ΑΒΜΕ 6,1948, σ.88-92.
13. Ν.Κ.Μουτσοπούλου, 'Η Παληαχώρα τῆς Αἰγίνης,'Αθῆναι 1962,σ.235-240.
14. Βλ.G.Gerola, Monumenti Veneti nell' isola di Creta,II, Venezia 1908, σ. 207, εἰκ.175˙ σ.210, εἰκ.185.
15. Βλ.Σ.Χαριτωνίδου, Βυζαντιναί ἐκκλησίαι τῆς Λέσβου,Χαριστήριον εἰς'Αν. Κ.'Ορλάνδον, τόμ.Β΄, 'Αθῆναι 1966, σ.75, σχεδ.2.
16. Βλ.Ν.Κ.Μουτσοπούλου, 'Η Παληαχώρα τῆς Αἰγίνης, σ.151, εἰκ.51.
17. Βλ.Χ.Μπούρα,'Α.Καλογεροπούλου,Π.'Ανδρεάδη,'Εκκλησίες τῆς 'Αττικῆς,'Αθήνα 1969,σ.165,σχεδ.XV. Βλ. ἐπίσης Εὑρετήριον Μεσαιωνικῶν Μνημείων τῆς 'Ελλάδος, τόμ.Γ΄, 'Αθῆναι 1933, σ.203,εἰκ. 273.
18. Βλ.A.Deroko, Monumentalna i dekorativna arkitektura Srbij, Beograd 1953, σ.56, εἰκ.50.
19. Βλ.Π.Λ.Βοκοτοπούλου, 'Αρχιτεκτονική, σ.184.
20. Βλ. σχετικά,ὅ.π., σ.143.
21. Ὅ.π., σ.38, πίν.24αβ.
22. Ὅ.π., σ.31, πίν.14αβ.
23. Ὅ.π., σ.16, πίν.1α, 6α.
24. Ὅ.π., σ.51, 142, πίν.34β.
25. Γιά τή χρονολόγηση τῆς 'Αγ.Τριάδος βλ. ὅ.π.,σ.186.
26. Ὅ.π., σ.42, πίν. 28α, 29αβ.
27. Πρβλ. Π.'Ασημακοπούλου-'Ατζακᾶ,'Η τεχνική opus sectile,σ.156.
28. 'Ο διάκοσμος τῆς Σταμνᾶς μιμεῖται ἀδέξια τίς ἀρχιτεκτονικές διακοσμήσεις πού παρατηροῦμε κατά τήν παλαιοχριστιανική κυρίως ἐποχή σέ ζωγραφικές μιμήσεις ὀρθομαρμάρωσης. Γι'αὐτοῦ τοῦ εἴδους τίς διακοσμήσεις βλ. τό σχετικό κεφάλαιο τοῦ βιβλίου τῆς Π.'Ασημακοπούλου-'Ατζακᾶ, 'Η τεχνική opus sectile, σ.107-120, ὅπου καί πλούσια βιβλιογραφία.Πρβλ. ὅ.π., πίν. 54-66.
29. 'Από τό παράθυρο τῆς ἀψίδας σώθηκε μέρος (σέ ὕψος 0,12 μ.) τοῦ βόρειου σταθμοῦ,πού μᾶς βοηθᾶ στό νά τό ἀναπαραστήσουμε σέ μικρό, τρίλοβο, τῆς μορφῆς μᾶλλον τοῦ Δύο 'Εκκλησιῶν (βλ.Π.Λ.Βοκοτοπούλου,'Αρχιτεκτονική, πίν.28αβ) ἤ τοῦ 'Αγ.Βασιλείου τῆς Γέφυρας τῆς Ἄρτας (ὅ.π.,πίν. 32α,33α).
30. Βλ.σχετικό ἄρθρο τοῦ P.A.Underwood, Fountain of Life in manuscripts of the Gospels, DOP 5,1950,σ.43-138.
31. Βλ.N. et M. Thierry, Églises rupestres de Cappadoce,rēgion du Hasan Daği, Paris 1963, σ. 71-72, πίν.36bc. G.P.Schiemenz, Die Kapelle des Styliten Niketas in den Weinberger von Ortahisar, JÖB 18,1969,σ.241, εἰκ.2 καί σ.244. J.Spatharakis, The portraits and the codex Paris.Gr. 510, CahArch 13,1974, σ.98. K.Weitzmann,The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The icons, τόμ.Α΄, Princeton, New Jersey 1976,σ. 85 σημ.11-13 καί πίν. CVII,b(B 52) καίXCI, 6(B 37). Θεολ.Χ.'Αλιμπράντη, 'Ανασκαφή εἰς Ἅγιον Χαράλαμπον Μαρωνείας Κομοτηνῆς, ΕΕΒΣ 42,1975/76, σ.226, εἰκ. 8,9. Βλ.ἀκόμη D.I.Pallas, Eine anikonische lineare Wanddekoration auf der Insel Ikaria, zur Tradition der bilderlosen Kirchenausstatung, JÖB 23, 1974, σ.311-314 καί A.W.Epstein, The "Iconoclast" churches at Cappadocia, Iconoclasm, Birbingham 1977,σ.103-112, εἰκ. 23-25.
32. Βλ.Χ.Μπάρλα, 'Ο βυζαντινός ναός τῆς Σουβάλας,Χαριστήριον εἰς 'Αν.Κ. 'Ορλάνδον, τόμ.Δ΄, 'Αθῆναι 1967/68, σ.321,πίν.XCVIII-CI. M.E.Frazer, Church doors and the gates of Paradise: Byzantine bronze doors in Italy, DOP 27, 1973,σ.148 σημ.10, ὅπου καί σχετική βιβλιογραφία.'Ο κατάλογος τῶν παραπομπῶν,ἀναφορικά μέ τόν τομέα τῆς γλυπτικῆς,θά μποροῦσε νά διευρυνθεῖ ἐξαιτίας τοῦ πλήθους τῶν κατά καιρούς εὑρημάτων.
33. A.Grabar, Quelques reliquaires de Saint Dēmetrios et le martyrium du Saint ā Salonique, DOP 5, 1950, σ.6-7,πίν.12,14. J.Beckwith, The Art of Constantinople, London 1968, σ. 79,εἰκ.98, σ.91,εἰκ.116. A. Bank,

Byzantine Art in the Collection of Soviet Museums, ἔκδ. H. N. Abrams 1977,εἰκ. 115, 203,260 καί σ.292, 309-310, 320.

34. N.A.Mouchmov, Patricularités des monnaies bulgares, BZ 30, 1930 σ.629, εἰκ.12, σ.630, εἰκ.16. H.Lonquet, Introduction ā la numismatique byzantine, London 1961, πίν. XVII, 289,290. Ph. Grierson, Catalogue of the byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection, 3_2, Washington 1973, πίν. LXVIII.
35. Βλ.D.T.Rice, The Leaved Cross, Byzantinoslavica 11,1950,σ.72 σημ.2,σ. 73 σημ.11.
36. Βλ.G.Millet, Les iconoclastes et la Croix ā propos d' une inscription de Cappadoce, BCH 34, 1910, σ.96-109. D.T.Rice, The Leaved Cross,ἀνατ. Var.Repr.,London 1973, VII.
37. J.Flemming, Kreuz und Pflanzenornament, Byzantinoslavica 30, 1969,σ. 88-115.
38. G.Millet, Les iconoclastes et la Croix, σ.98 κ.ἑ.
39. D.T.Rice, The Leaved Cross, σ. 80.
40. Γ. καί Μ. Σωτηρίου,'Η βασιλική τοῦ 'Αγ.Δημητρίου τῆς Θεσσαλονίκης,'Αθῆναι 1952, σ.201. Πρβλ.Δ.Εὐαγγελίδου,Εἰκονομαχικά μνημεῖα ἐν Θεσσαλονίκῃ, ΑΕ 1937, τεῦχ.Α΄, σ.349. Βλ.ἀκόμη Ν.Κ.Μουτσοπούλου,Ἔρευνες στήν Καστοριά καί τόν Ἅγιο 'Αχίλλειο,'Επιστημονική 'Επετηρίς τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 2, 1965, σ.150-158, ὅπου ἐξετάζονται ὁρισμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά τοῦ θέματος καί παρατίθεται σχετική βιβλιογραφία.
41. Βλ. γενικά N.Thierry,Iconographie et Culte de la Croix en Asie Mineure, en Transcaucasie et en Syrie et Mēsopotamie byzantine, Annuaire 34, 1972, σ. 209-212. Πρβλ. J.Lafontaine-Dosogne,L' ēglise aux trois du Gülü dere, Byzantinon 35, 1965,σ.182.
42. G.Becatti, Scavi di Ostia,VI, Roma 1967, πίν.LXVI 4,5. Ν.Νικονάνου , Καμαρωτός τάφος μετά τοιχογραφιῶν ἐν Θεσσαλονίκῃ, ΑΑΑ 2,1969,σ.178, 180 καί εἰκ.1.
43. P.L.Vocotopoulos, Fresques du XIe siēcle ā Corfou, Cah Arch 21,1971,σ. 164, εἰκ.6.
44. 'Αν.Κ.'Ορλάνδου, 'Η ἀρχιτεκτονική καί αἱ βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου,'Αθῆναι 1970,σ.173,εἰκ.105. Βλ.ἀκόμη C.Mango-E.J.Hawkings, The hermitage of St. Neophytos and its wall paintings, DOP 20,1966, σ.199, πίν.118.
45. S.Petkovič, Arilije, Beograd 1965, πίν.24.
46. Βλ.Ἄννας Τσιτουρίδου,'Η ἐντοίχια ζωγραφική τοῦ 'Αγίου Νικολάου στή Θεσσαλονίκη. Συμβολή στή μελέτη τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς κατά τόν πρώιμο 14ο αἰώνα, Θεσσαλονίκη 1978, σ.182-183, πίν.108 (καί 118). Στ. Πελεκανίδου, Καστοριά,Ι, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι, Θεσσαλονίκη 1953 , πίν. 144α. Γιά τούς φυλλοφόρους σταυρούς τῆς 'Αναστάσεως πού ζωγραφίζονται σέ παραστάδες θυρῶν ἤ παραθύρων βλ.πρόχειρα 'Αν.Κ.'Ορλάνδου,'Η ἀρχιτεκτονική καί αἱ βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου, σ.173 σημ.1. Στ.Πελεκανίδη, Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Θεσσαλονίκη 1973, σ.89 κ.ἄ.
47. Βλ. γι'αὐτά A.W.Epstein, The "Iconoclast" churches of Cappadocia, σ. 103 κ.ἑ.
48. N. et M. Thierry, Ēglises rupestres de Cappadoce,σ.71,πίν.36 bc.Βλ. καί G.P.Shiemenz, Die Kapelle des Styliten Niketas, σ.244.
49. Βλ.K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons,τόμ.Α΄, σ.85, πίν. CVII, b(B_{52}) καί XCI, b(B_{37}).
50. Βλ. Char.Bouras, The byzantine bronze doors of the great Lavra monastery on Mount Athos, JÖB 24,1975, σ.237-239,ὅπου καί σχετική βιβλιογραφία.
51. Βλ.γιά τήν ὥρα Π.Μυλωνᾶ, Remarks on some lesser prepaleologian church buildings on Athos,περιοδ. Νέα Δομή, τεῦχ.Νοεμβρίου 1976,σ.21.Τήν ἄποψη γιά τή χρονολόγηση τῆς τοιχογραφίας στό γ΄ τέταρτο τοῦ 10ου αἰ. ἐνισχύει μιά παρατήρηση, πού πιστοποίησε καί ἔθεσε ὑπόψη μου ὁ συνάδελφος Θ.Παπαζῶτος: ἡ τοιχογραφία τοῦ φυλλοφόρου σταυροῦ ἀνήκει σέ πρῶτο στρῶμα ἐπιχρίσματος. Τή χρονολόγηση δέχτηκε μᾶλλον καί ὁ Σ. Καδᾶς, Τό Ἅγιον Ὄρος, 'Αθῆναι 1980,σ.156.

52. G.Millet,Monuments de l' Athos, I, Les peintures, Paris 1927,πίν.97,2. Γιά τήν τοιχογραφία μέ τούς 'Αποστόλους (β΄ στρῶμα) βλ.V.Lazarev,Storia della pittura bizantina, Torino 1967,σ.212 σημ.122-123. Πρβλ. M. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Grèce, στό L' art byzantin du XIIIe siècle (Symposium de Sopoćani 1965), Beograd 1967, σ. 63-64.
53. 'Ο A.Frolow (IC-XC / NI-KA, Byzantinoslavica 17,1956,σ.100) εἶχε παρατηρήσει ὅτι τό "'Ιησοῦς Χριστός νικᾷ" προτιμοῦν οἱ Βυζαντινοί σέ μιά ἐποχή μεταγενέστερη ἀπό τήν ἀναστήλωση τῶν εἰκόνων ὥς τά χρόνια τοῦ 'Ιωάννη Τσιμισκῆ.
54. 'Αγάπης Βασιλάκη, Εἰκονομαχικές ἐκκλησίες στή Νάξο, ΔΧΑΕ 3, περ.Δ΄, 1962/63, σ.61, πίν.18α. Ν.Β.Δρανδάκη, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, 'Αθῆναι 1964, σ.10-11, πίν.8.
55. 'Η τεχνική ἀπόδοση τῆς προετοιμασίας καί τά χρώματα θυμίζουν ἔντονα τίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας τῆς Πρωτόθρονης Νάξου (βλ. Βυζαντινές τοιχογραφίες καί εἰκόνες, 'Εθνική Πινακοθήκη, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1976,'Αθήνα 1976, σ.28-29), πού,ἄς σημειωθεῖ,εἶναι ἀνεικονικές.
56. 'Η τεχνοτροπία χαρακτηρίζει ζωγραφικά ἔργα τοῦ 9ου αἰ.,βλ.σχετικά Δ. Εὐαγγελίδου, Εἰκονομαχικά μνημεῖα ἐν Θεσσαλονίκῃ, σ.350-351.
57. Π.χ.ἡ βασιλική τοῦ λόφου "Αγ.'Ιωάννης Γουριᾶς, πού βρισκόταν πολύ κοντά στή Σταμνά κ.ἄ.
58. N.Thierry, Iconographie et Culte de la Croix en Asie Mineure,σ.209.
59. Μ.Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες 'Επισκοπῆς Εὐρυτανίας, Βυζαντινές τοιχογραφίες καί εἰκόνες, σ.28-29.
60. Βλ. Βυζαντινά 10,1980,σ.29-30 καί σημ.52-53.
61. A.Epstein, The "Iconoclast" churches of Cappadocia, σ.105.
62. Μ.Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες 'Επισκοπῆς Εὐρυτανίας, σ.28.
63. A.H.S.Megaw, The Scripou Screen, BSA 61, 1966,σ.20-27. Πρβλ.τοῦ ἴδιου, Journal of Hellenic Studies 97, 1977, σ. 238.
64. Δ.Ι.Πάλλα, 'Η Παναγία τῆς Σκριποῦς ὡς μετάπλαση τῆς παλαιοχριστιανικῆς ἀρχιτεκτονικῆς σέ μεσαιωνική βυζαντινή, 'Επετηρίς 'Εταιρείας Στερεοελλαδικῶν Μελετῶν 6,1976/77 (1979), σ.64.
65. "Ο. π., σ.64-66.

LESLIE S. B. MacCOULL

SINAI ICON B. 49: EGYPT AND ICONOCLASM

With one plate

Everyone dealing professionally with Late Antiquity, in whatever area, will sooner or later have to come up against the phenomenon of Iconoclasm. We have recently been reminded[1] that ~~it is~~ the cult of the saints even more than Christology that lay at the basis of iconoduly as a part of the fabric of human life (Peter Brown's epoch-making article on the holy man in *JRS* 1971 has itself generated in ten years what Brown himself has termed '... a respectable academic light industry'[2]). In the realm of pure art-history the experts remind us that icons were still being produced (and iconophile literature composed) under the caliphate, while the 'home provinces' were riven by controversy[3]. This paper will attempt to place Sinai icon B.49 of S. Mercurius within the historical context of eighth-century Umayyad Egypt, using both documentary[4] and literary[5] Coptic sources.

Only in 1956 did Vasiliev begin to ask the question of what was happening in those provinces lost to the Arabs[6]: and so far as Egypt was concerned what he principally did was to extract stories of persecution and revenge from Severus of Ashmunein's *History of the Patriarchs* (of which more has been published since, in an edition which we hope will be improved by the finding and incorporation of many more MSS. (the work of J. den Heijer, University of Leiden)). In the subsequent 25 years a great deal more Coptic evidence has become available, especially from the Pierpont Morgan MSS., and it is to this that we must turn later in this paper.

First, to clear up the matter of the inscription on Sinai icon B.49: ⲟ ⲁⲅⲏⲟⲥ ⲙⲣⲕⲩⲣⲏⲟⲥ. Weitzmann misinterpreted the inscription as owing its lack of an *epsilon* to acquaintance with Arabic (*The Icons*, p. 79). In fact the inscription is in Sahidic Coptic, in which language the merging of ⲉ with the 'murmur-vowel' or *sh^e wa* is perfectly easily indicated by omission in the spelling[7], with or without a visible supralinear stroke. (The vertical lettering precludes such a stroke here.) B.49 is one of the few icons Weitzmann will agree to attribute to a Coptic hand. Even without stylistic analysis, the simple fact just indicated would tell us that the work is Coptic.

B.49 would also appear to be the earliest known equestrian representation of S. Mercurius[8]. I suggest that Mercurius, the slayer of Julian the Apostate, became regarded in post-conquest popular piety as the defender of the increasingly anxious Christian inhabitants (so Meinardus in *SOCC* 15 (1972/3) 115: I agree). 'Mercurius' as a baptismal

name in Egypt becomes popular only in the post-conquest period, as we see from the papyri[9].

Let us now ask the question of the Sitz im Leben, the use, of this particular work of art in the Egypt of the eighth century, the world we know from the account-books of P.Lond.IV. In the hagiographical sources we have many anecdotes relating how people felt about icons and what part they played in their lives. Orlandi has shown that most of the 'cycles' that may have come down to us in 9th-10th century MSS. were in fact composed, with great care as works of literary art and didactic purpose, in the seventh (spanning the trauma of the conquest) and eighth centuries, and reflect the historical realities of that time[10]. While the stories purport to be set in a sort of 'Early-Christian' (Constantinian/Theodosian) world, they display innumerable (and charming) retrojections of later historical conditions and the practices of a later age: To begin with the material associated with S. Mercurius himself[11]:

> 'And he (sc. Constantine) wrote it in every place that they should build ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ in the name of the holy ones in every ΧΩΡΑ and every ΕΠΑΡΧΙΑ , and that they inscribe (ϹϨΑΙ) the icons of the holy ones on ϹΤΥΛΛΗ and put them in their ΑΥΛΗ (pl.) and their bedrooms and their ΕΡΓΑϹΤΗΡΙΟΝ for a ΒΟΗΘΙΑ for those in them, and they should pray to them (ΜΝ ΝΕΤΝΑϢΛΗΛ ΝϨΗΤΟΥ). ... And so (ΛΟΙΠΟΝ) they depicted (ΖΟΓΡΑΦΕΙ) the image (ΛΟΙΜΗ[Ν]) of S. Mercurius in many places in the city of Rome as a protector (ΩϹ ΠΡΟϹΤΑΤΗϹ ΝΑΥ).' (Miracula §13)

> 'After this the man called a wise ΤΕΧΝΙΤΗϹ and gave him ten pounds of choice gold and precious stones of great value to make (ϹΜΙΝΕ) the ΛΟΙΜΗΝ of S. Mercurius with his ΚΟΝΤΑΡΙΟΝ in his right hand. He caused it to be set (ΤΟϬϹ) with diamond stones and caused to be made (ϹΜΙΝΕ) also his likeness (ϨΙϹΟΝ) with gold and chrysolith stones ... And when he had made the ϨΙΚΩΝ he brought it to the church ... and put it in front of the ϨΙΕΡΑΤΙΟΝ (Miracula §39).

> (For making a new coffin for the body of Mercurius) '...And the head of the coffin (ΜΑ ΝΕΝΚΟΤΚ), he fixed inside it (ΑϤΩϤΤ ΕϨΟΥΝ ΕΡΟϹ) some images (ΝϨΕΝϨΙΚΩΝ) with green stones the colour of leek, with three crosses of gold, with three ϹΦΡΑΓΙϹ of silver.' (Miracula §45)

(Note the various Coptic words for 'icon' or 'image'[12].) This certainly sounds like the world of the late sixth/early seventh century[13] (cf. Orlandi's introduction p. 10: ' ... piuttosto la situazione dell' Egitto al tempo in cui fu redatto il testo primitivo.').

Another window on this world can be opened by examining the story of the widow Euphemia, a 'sub-plot' to the encomium on the Archangel Michael attributed to Eustathius of Thrace[14]. Euphemia says to her

dying husband:

> (§23) 'I wish you to order a ΖΩΓΡΑΦΟϹ to ΖΩΓΡΑΦΕΙ me the ΛΙΜΗΝ of the holy Archangel Michael, on a piece of wood: I shall put it in my bedroom, the place where I sleep, and you will give (or 'entrust') me to it (ΝΓΤΑΑΤ ΕΤΟΟΤϤ) for safekeeping (ϨΩϹ ΠΑΡΑΘΥΚΗ), so that when you die it will watch over (ΡΟΕΙϹ) me, and it will (2 fut.) save me from the ΕΠΙΒΟΥΛΗ of the Unjust One, that is the devil, and from every human temptation (ΠΕΡΗΑ).' So (§25) ' ... a ΖΩΓΡΑΦΟϹ came and he instructed him to ΖΩΓΡΑΦΕΙ the image of the Archangel Michael on a tablet (ΠΟϬΕ), and they gilded it with choice gold and precious stones whose value was great. ... And she rejoiced over it like one who has found great riches.'

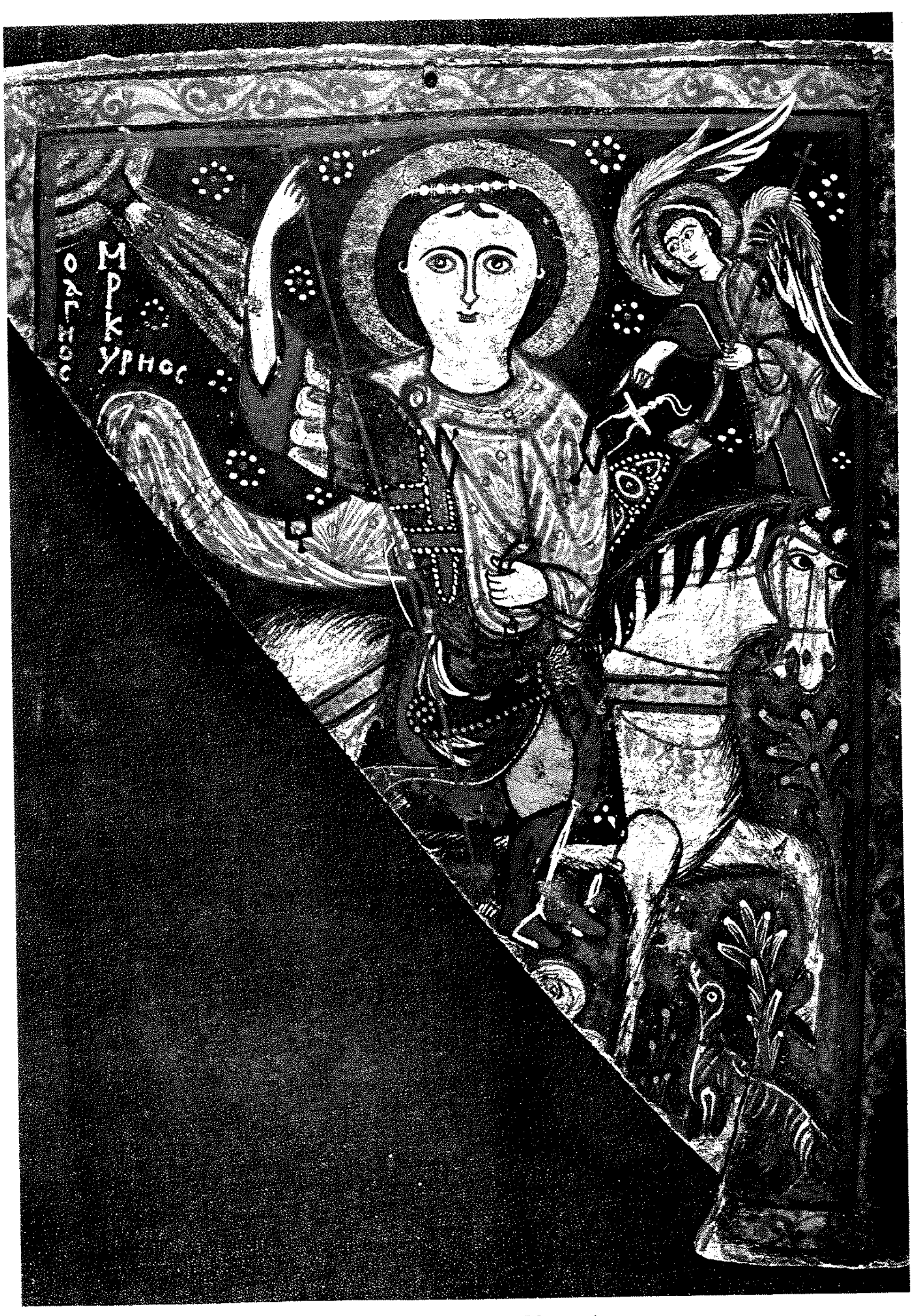
And in the husband's death scene:

> (§27) '... He took her hand, he put it upon the hand of the holy Archangel Michael whose image was depicted (Ζ.); he cried out saying: O Archangel Michael, ... behold, I give you Euphemia my wife now as a ΠΑΡΑΘΥΚΗ , so that you will watch over her ...' (§28) '... After these things she took the piece (f.) of wood with the ΛΙΜΗΝ of the Archangel Michael inscribed (ϹΗϨ) on it, she put it (f.) in her bedroom where she slept; she continued offering it (f.) costly perfumes, with a lamp (ΦΑΝΟϹ) before him (ΜΠΕϤΜΤΟ , m.) at all times, and she used to ΠΡΟϹΚΥΝΕΙ before him (ΝΑϤ , m.) three times a day asking him to help her.'

Apparently the most loving possible gesture was to entrust the person you loved to the safekeeping of an icon.[15]

What reached Mount Sinai sometime in the iconoclast eighth century was not a gilded and jewelled objet de grand luxe, a Late Antique Fabergé, but a simple painted panel. There is some factual basis for the notions of 'impoverishment' and 'descent in quality' that get attached to later works of the art of the Copts: the conquerors kept themselves to themselves and appropriated the revenues; there was not gold to spare for precious images for those in a state of clientage[16]. Icon B.49 may possibly have been made as a presentation-piece for the fortress-monastery of Sinai. What I wish to emphasize is that this image was created by a human being whose society was in deep trouble, heavily threatened[17]. Far from being able to be distracted by notions of the 'uncircumscribability' of divine power, baraka, the eighth-century Christian Egyptian needed to open as many windows as possible upon the unseen, to have a very thin 'permeable membrane' through which divine grace could pass, to hold on tight to his or her 'invisible friends'. This mounted saint (with stirrups, note) with arrestingly concentric face, hair, nimbus, with accompaniments of fantastic foliage and animal, with his angel ally and his enemy (a disguise for the caliph?) under his feet, was depicted as a prayer for help in the midst of a

society whose holy tradition was being placed under heavy stress — heavier, perhaps, than elsewhere. Syriac, e.g., survived as a spoken language; Coptic did not, and we still do not understand why. Here in the language of visual art is an indication of what life was like where people could not afford to argue about matters of the human soul's life and death.



Sinai icon B. 49: St. Mercurius

NOTES

*I should like to thank Archimandrite Dionysios on Sinai for greatly facilitating my studies; and, as always, Mirrit Boutros Ghali (Canticles 8:7).

1. N. Gendle, 'The role of the Byzantine saint in the development of the icon cult,' in S. Hackel, ed., *The Byzantine saint* (=*SSTS* 5) (London 1981) 181-186. Cf. *idem*, review of Ch. von Schönborn, *L'icône du Christ* (Fribourg 1976), *ECR* 10 (1978) 164: '... a concrete indication of the historical, political and social context of icon theory ...'

2. P.R.L. Brown, '*Mohammed and Charlemagne* by Henri Pirenne,' *Daedalus* 103.1 (Winter 1974) 25.

3. K. Weitzmann, *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The icons*, I: 6th-10th c. (Princeton 1976) 5, cf. 7.

4. Oaths on icons turn up already in sixth-century papyri: e.g. *P.Lond.* V.1674.73 (by Dioscorus of Aphrodito, *ca.* A.D. 570; on the verso is his Greek-Coptic glossary), ἔμπροσθεν τῶν ἁγίων ; cf. *P.Varsov.* 29, ἐπὶ ἱερά , interpreted as referring to images. Oaths by the saints (e.g. John, Ep 162; Phoebammon, ST 111) in Coptic documents imply the presence of an icon. See E. Seidl, *Der Eid im römisch-ägyptischen Provinzialrecht* II (=*MB* 24) (Munich 1935) 145 ff.

5. Essentially what I want to do here is in a small way what Sebastian Brock (who deliberately, of course given the nature of his study, left Coptic out of his field of reference) has done for Syriac in 'Iconoclasm and the Monophysites,' in A.A.M. Bryer/J. Herrin, edd., *Iconoclasm* (Birmingham 1977) 53-57. We badly need a corrective to the too-often-repeated old view of the 'Monophysite' distaste for pictures, e.g. R.J.H. Jenkins, *Byzantium: the imperial centuries* (London 1966) 81: '... the monophysites could never accept the making of images. ... they were also strongly opposed to Mariolatry...' (Late Antique people were *not* Low Church Anglicans.) *Contra*, S. Gero, 'Cyril of Alexandria, image worship, and the *vita* of Rabban Hormizd,' *OrChr* 62 (1978) 97 (with n. 109): 'The Coptic Church in the medieval era was decidedly iconophile...' (When is "medieval", though?) The old view unfortunately still appears in many standard textbooks, e.g. M. Cramer, *Koptische Buchmalerei* (Recklinghausen 1964) 93-94 (counterweighted at least by Kl. Wessel, *Koptische Kunst* (Recklinghausen 1963) 165, cf. 192).

6. A.A. Vasiliev, 'The iconoclastic edict of the Caliph Yazid II, A.D. 721,' *DOP* 9/10 (1956) 23-47.

7. For the phonology: F.T. Gignac, *A grammar of the Greek papyri of the Roman and Byzantine periods*, I: *phonology* (Milan 1976) p. 238 for ⲁⲅⲏⲟⲥ/ⲁⲅⲓⲟⲥ ; 237-239 for ⲓ > ⲏ ; on the basis of natural Coptic inter-

ference in the Greek of Egypt.

8. Cf. O. Meinardus, 'The equestrian deliverer in Eastern iconography,' OrChr 57 (1973) 142-155, and idem,'St. Mercurius - Abu's-Saifain: a study of cult and art,' SOCC 15 (1972/3) 107-119, pls. 18-23. Ninth- to eleventh-century representations are known: cf. J. Leroy, Les mss. coptes et coptes-arabes illustrés (Paris 1974) 184 ff. (pl. 105.1, caption reversed) and 188 ff. (pl. 106.1, wrong caption).

9. S.v. in F. Preisigke, Namenbuch (Heidelberg 1922, repr. Amsterdam 1967) and D. Foraboschi, Onomasticon alterum papyrologicum (Milan 1971) (for the Christian saint, that is, not the pagan god). We are handicapped by the lack of a Coptic Namenbuch (two are in progress), but see e.g. the indices of personal names in Crum/Steindorff KRU (eighth-century documents from Jême/Thebes) and Crum BM and Ryl (both pre- and post-conquest material). It does not seem possible to discern a regional preference for this name. It appears once in the Arsinoite (in a restoration), in J.M. Diethart, Prosopographia Arsinoitica I: S. VI-VIII (Vienna 1980) no. 3474 (with n. 448); 3 times at Aphrodito (P.Lond.IV); once at Apollonos Ano. At the present day there are thirty-two Coptic Orthodox churches in Egypt of the dedication of S. Mercurius (of which 5 are in Cairo, 2 in Alexandria, the rest scattered): S. Timm, Christliche Stätten in Ägypten (=Beih.z.TAVO B.36) (Wiesbaden 1979) 160. This makes Mercurius the fourth most popular saint in Egypt (after S. George, the Virgin, and S. Michael), and greatly outdistancing his other equestrian colleague S. Theodore Stratelates (tied with S. Mark at 19 each).

10. E.g. most recently in his paper 'Un testo copto sull'invasione araba dell'Egitto' at the II International Congress of Coptic Studies, Rome, 25 September 1980; and in 'The future of studies in Coptic biblical and ecclesiastical literature,' in R.McL. Wilson, ed., The future of Coptic studies (=CS 1) (Leiden 1978) 143-163, esp. 156, and 159: '... how the Coptic mind responded to the problems that existed during the eighth and ninth centuries.'

11. T. Orlandi/S. di G. Camaioni, Passione e miracoli di S. Mercurio (Milan 1976): review article by G. Godron, 'A propos d'un récent ouvrage concernant Saint Mercure,' IFAO Livre du centenaire (Cairo 1980) 213-223.

12. See G. Godron's forthcoming article on the etymology of Coptic λιμην, to appear in BSAC 25.

13. Cf. Averil Cameron, 'The artistic patronage of Justin II,' Byzantion 50 (1980) 62-84, esp. 83 on icons. See my forthcoming article on the panegyric by Dioscorus of Aphrodito on the icon of Justin II.

14. In T. Orlandi et al., Quattro omelie copte (Milan 1977).

15. The icon subsequently does all the appropriate things: confuting the devil, flying, exuding branches of olives (to eat which heals the sick) etc. For another flying Coptic icon cf. T. Orlandi, 'Un encomio copto di Raffaele arcangelo ("Relatio Theophili"),'RSO 47 (1972) 211-233.(dated to the 7th-8th centuries, p. 213). Miracles of healing by Coptic icons have been collected in the dissertation on healing in Coptic hagiography by Mme. G. Godron.

16. P. Crone, Slaves on horses: the evolution of the Islamic polity (Cambridge 1980) 55, cf. 29. Cf. M. el-Abbadi, 'The revenues of Egypt at the conquest,' paper at the XVI International Congress of Papyrology, New York 1980.

17. I.M. Lapidus, 'The conversion of Egypt to Islam,' Israel OrStud 2 (1972) 248-262 uses antiquated methodology and out-of-date narrative sources: no papyri at all. What is needed is an effort, for Umayyad Egypt, along the lines of R.W. Bulliet's Conversion to Islam in the medieval period (Cambridge (Mass.) / London 1979): perhaps beginning with an analysis of the names and lineages in the indices of P.Lond.IV, P.Apoll.Anô, the volumes of Grohmann, and the rest of the Kurrah ibn Sharik material. At any rate, what did happen in the eighth century before the rulers turned their backs on the Mediterranean? Coptic revolts: in A.D. 725/6, 739, 748/9-750/1 (Lapidus p. 256).More broke out in 752/3, 762/3, and 773, and the last was not until 832 (p. 257).

ADDENDUM

This is far from the last word, of course, on the Coptic connection on Sinai, and/or the light that artistic production within Egypt may throw on the period of Byzantine Iconoclasm. (I believe numerous art historians may be willing to consider an Egyptian origin for many of the eighth-century Sinai icons.) In the bindings of at least four of the Arabic codices in the Sinai library have been discovered stuffings, or stiffenings, in the manner of the Nag Hammadi binding cartonnage, made with Coptic, Greek, and Arabic documentary papyri and parchments. In a letter of June 1980 Professor A.S. Atiya of Utah confirmed to me that he had mounted at least one set of these binding materials under glass, but on my last trip to Sinai the mounts could not be located. (The MSS are: Ar. 131, Gospel lectionary ca. 13th c., with Arabic and Greek papyri; Ar. 161, Catholic Epistles and Acts, 12th c., with Arabic; Ar. 175, lections from the Catholic Epistles and Acts, A.D. 1225, with Coptic; and Ar. 190, Horologion, ca. 13th c., with Greek and Coptic. There may be more.) When these documents have been located and read, we will have more concrete facts about the making of, and what went into, the cultural life on Mount Sinai in a world polarised between Byzantine Iconoclasm on the one hand, and the growing Islamisation of Egypt and Syria/Palestine on the other. I hope the finding of such facts will be of use to cultural historians interested in placing these objects within their social context.

CHARLES DELVOYE

LES ÉVÊQUES DES TYMPANS NORD ET SUD DE SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLE ET LA POLITIQUE DU PATRIARCAT APRÈS LA CRISE ICONOCLASTE

Sur les tympans Nord et Sud de Sainte-Sophie, en dessous d'inscriptions métriques qui évoquaient les réparations faites par Basile Ier après le tremblement de terre du 9 janvier 869, furent représentés à hauteur de l'étage moyen les seize prophètes qui "ont annoncé l'Eglise terrestre" pour reprendre l'expression de l'*Histoire ecclésiastique* dans la traduction latine qu'en a donnée Anastase le Bibliothécaire, précisément en ce temps-là en 869-870. Dans les niches du bas avaient été figurés de chaque côté sept des évêques qui "ont orné l'Eglise", toujours pour parler comme l'*Histoire ecclésiastique*. Ce décor nous est connu par les dessins exécutés entre 1847 et 1849 à l'occasion des travaux de restauration des Fossati, lorsque les mosaïques furent provisoirement dégagées du badigeon dont elles avaient été recouvertes. Quatre des évêques du Nord ont fait leur réapparition à la suite des nettoyages opérés par le Byzantine Institute (1). Le programme qui a présidé au choix de ces évêques et à leur rapprochement a paru souvent énigmatique ou du moins entaché d'obscurités. On avait cru pouvoir les expliquer par les synaxes commémoratives qui auraient été célébrées en leur honneur à Sainte-Sophie. Mais au témoignage du synaxaire de Constantinople ce n'est pas le cas de tous (2). Il n'y a pas non plus coïncidence entre les évêques représentés et les saints dont les reliques étaient conservées à Sainte-Sophie.

Je crois que le programme s'éclaire si l'on prend en considération qu'il a été élaboré pour décorer une église qui était non pas celle du Palais mais celle du Patriarcat (3).

Conformément à la volonté de puissance affirmée par le Patriarcat au sortir de la crise iconoclaste, les évêques ont été choisis à la fois pour illustrer la doctrine de la dyarchie et pour évoquer l'oeuvre missionnaire accomplie en accord avec le pouvoir impérial dans l'Empire et au-delà de ses frontières (4). On retint les grands évêques qui, dans les principales provinces de l'Etat byzantin, en dépit des mauvais traitements qui leur furent infligés ou dont ils furent menacés, se comportèrent en défenseurs intransigeants de l'orthodoxie face aux hérésies, et de l'indépendance du pouvoir spirituel, voire de sa préminence, par rapport au pouvoir temporel, dont l'Eglise avait eu tant à souffrir pendant la crise iconoclaste. Ce sont aussi le plus souvent des docteurs dont les iconodoules pouvaient évoquer l'enseignement à l'appui de la légitimité de leur doctrine.

Ces mosaïques doivent se lire à partir du hiéron bêma. Au Nord, la série débutait à l'Est par les deux redoutables patriarches d'Alexandrie, Athanase et Cyrille. Athanase avait été l'implacable adversaire de l'arianisme, qu'étant encore diacre, il avait fait condamner par le concile de Nicée en 325. Il accepta cinq fois l'exil sous quatre empereurs plutôt que de transiger. Il avait, en outre, justifié les images en enseignant que "le Fils est dans le Père et le Père dans le Fils" et en rappelant que "celui qui a vu le Fils a vu le Père" (5). Cyrille fut un non moins farouche adversaire des Nestoriens, dont il obtint la condamnation au concile d'Ephèse en 430 ; il ne craignit pas de s'opposer au préfet d'Egypte Oreste puis à l'empereur Théodose II, qui le fit déposer pour un certain temps. Théologien subtil, il apportait des arguments fondamentaux aux iconophiles par sa doctrine de l'Incarnation et ses spéculations sur l'image de Dieu (εἰκὼν τοῦ θεοῦ).

Puis venaient, dans les troisième et quatrième niches, deux évêques originaires de la Syrie : Ignace Théophore ou Ignace d'Antioche et Jean Chrysostome.

Selon la tradition Ignace, troisième évêque d'Antioche, passait pour avoir écrit à des églises de la province d'Asie des Lettres où il tentait de réduire les tendances judaïsantes qui introduisaient la division dans l'Eglise et où, selon la conception d'un épiscopat monarchique, il recommandait l'unité autour de l'évêque auquel étaient subordonnés les deux autres degrés de la hiérarchie, les prêtres et les diacres (6). De plus à une époque de controverses avec le siège de Rome, on appréciait à Constantinople ses vues sur l'égalité des évêques, dont chacun représentait l'éternel sacerdoce du Christ. Il avait enfin préféré le martyre à l'abjuration de sa foi. La niche centrale contenait l'image d'un des plus prestigieux patriarches de Constantinople, Jean Chrysostome, l'ancien moine et prêtre de Syrie, liturgiste, auteur de cinq homélies où il s'attaquait à l'anoméisme, la forme la plus radicale de l'arianisme, qui, en prétendant que le Fils, loin d'être consubstantiel au Père, ne lui était même pas semblable(ὅμοιος), ruinait les fondements sur lesquels s'appuyait la doctrine des iconophiles. Jean Chrysostome, c'est encore l'exemple même de l'intransigeante autorité morale que revendiquait le Patriarcat dans sa condamnation du luxe et de la conduite de l'impératrice Eudocie, femme d'Arcadius, ce qui lui valut d'être condamné deux fois à un exil où il finit par laisser la vie.

Lui succédait, à sa droite, dans la cinquième niche, Grégoire le Thaumaturge, qui nous fait passer en Asie mineure mais qui était l'objet d'une grande dévotion à Constantinople (7). Evêque de sa ville natale, Néo-Césarée du Pont, il aurait été en butte aux persécutions du pouvoir politique: sous Dèce il aurait dû se réfugier dans la montagne. On le donnait comme l'auteur de traités doctrinaux, dont l'un, l'Ἔκθεσις πίστεως credo trinitaire - lui a fourni plus d'une fois des arguments contre les hérésies christologiques. Grégoire le Thaumaturge avait participé vers 264 au concile d'Antioche, convoqué pour juger les doctrines adoptianistes de Paul de Samosate.

Les deux derniers personnages, à l'extrémité Ouest du tympan Nord, étaient des patriarches de l'histoire récente de Constantinople. D'abord Méthode, qui occupa le trône patriarcal de 843 à 847. Avant de devenir patriarche, Méthode, moine d'origine sicilienne, avait été du parti iconophile qui tentait de faire décider la question par le pape. Ayant apporté des lettres de Pascal Ier à Michel II, il fut fort mal accueilli par l'empereur, irrité de ces contacts avec Rome. Il fut battu de verges et emprisonné pendant plus de huit ans dans une des îles des Princes. Mais sa science lui valut d'être rappelé par Théophile, pourtant adversaire des images, qui l'introduisit dans son entourage. Dans l'année qui suivit la mort de cet empereur, il fut installé par Théodora et ses conseillers sur le trône patriarcal. En cette qualité, il présida le concile de février 843 qui rétablit le culte des images et il célébra la cérémonie du Triomphe de l'Orthodoxie à Sainte-Sophie le dimanche 11 mars suivant. A Méthode, au terme de la série du Nord, succède Ignace le Jeune, comme il lui avait succédé sur le trône patriarcal. Ignace le Jeune, mort le 23 octobre 877, avait été canonisé très tôt dans un geste d'apaisement par son rival Photius, donc avant la déposition définitive de ce dernier en 886 - ce qui nous donne un terminus post quem pour l'exécution de ce programme de mosaïques. Ignace, moine rigide, fils de l'empereur Michel I Rangabé, devenu patriarche en 847, avait dû démissionner en 858 sous la pression de l'empereur Michel III pour s'être montré trop favorable aux membres du clergé intransigeants à l'égard de ceux qui, après avoir suivi l'iconoclasme, cherchaient à se réconcilier avec l'Eglise. Remplacé alors par Photius, il fut rappelé sur le trône patriarcal le 23 novembre 867 par Basile Ier, qui contraignit Photius à démissionner. C'est ainsi qu'Ignace présida le huitième concile oecuménique qui, siégeant d'octobre 869 à février 870, confirma le triomphe de l'iconophilie et se termina par dix-huit anathèmes contre les iconoclastes (8).

Les évêques dans les niches au bas du tympan Sud, qui étaient tous originaires d'Asie Mineure, à l'exception de Denys l'Aréopagite, évoquaient, en outre la lutte que l'église de Constantinople menait contre les hérétiques pauliciens et quartodécimans dans l'Anatolie reconquise sur les Arabes par les armées de Michel III après leur victoire de 863 sur l'émir de Mélitène. Dans l'homélie qu'il prononça le samedi de Pâques 867 pour l'inauguration de la nouvelle mosaïque de la Vierge à l'Enfant dans la conque de l'abside de Sainte-Sophie, Photius se réjouit de la conversion de bon nombre de quartodécimans qui lui apparaissait comme une manifestation du Triomphe de l'Orthodoxie au même titre que la restauration des images (9).

L'évêque contenu dans la première niche en partant de l'Est avait disparu déjà au temps des Fossati. Le deuxième, Anthime, fut évêque de Nicomédie à l'époque des persécutions de Dioclétien et de Galère et il dut se réfugier dans un village, où il convertit les soldats envoyés pour l'arrêter. Mais il fut finalement fait prisonnier, torturé et décapité le 3 septembre 302. Il était considéré comme l'auteur d'un traité Sur la Sainte Eglise, où il dressait un catalogue des hérésies et où il donnait comme critères de la véritable Eglise l'unité, la catholicité et l'apostolicité.

La présence de Basile dans la troisième niche se justifiait particulièrement dans ce programme. Il mena avec rigueur la lutte contre l'arianisme et rédigea deux importants traités doctrinaux, Contre Eunome, dirigé contre l'un des plus importants représentants de l'anoméisme, si dangereux pour l'iconophilie, et Sur le Saint-Esprit, où il a réfuté les enseignements des pneumatomaques, qui niaient la divinité et la consubstantialité du Saint-Esprit. Nous savons aussi par Grégoire de Nazianze (10) qu'il fit preuve d'indépendance envers les magistrats de Césarée et qu'il résista avec succès à l'empereur Valens, qui exigeait de lui la signature du formulaire du double concile de Rimini et de Séleucie d'Isaurie, entachés d'arianisme. Après la crise iconoclaste,

on devait saluer aussi en Basile celui qui avait recommandé l'emploi du décor figuré dans les églises aux fins d'édifier les fidèles par l'illustration des Livres Saints et qui avait justifié les images divines par l'Unité du Père et du Fils (11).

Basile est suivi par son ami Grégoire de Nazianze, qui occupe la niche médiane, faisant face à Jean Chrysostome au Nord. Les deux patriarches considérés comme les plus importants se répondaient tout naturellement. D'un côté Jean Chrysostome, qui avait entendu user de toute son autorité patriarcale, de l'autre le Théologien à qui les charges sacerdotales avaient pesé. Mais entre les deux il y avait aussi le lien unissant *l'Apologie pour sa fuite* de Grégoire au *Traité du Sacerdoce* de Jean Chrysostome, qu'il avait inspiré. L'épiclèse de Théologien appliquée à Grégoire dit nettement son importance pour l'enseignement que le Patriarcat avait entendu faire dispenser par ces mosaïques. Grégoire prononça à Constantinople les cinq discours appelés théologiques parce qu'ils furent consacrés à la défense de la Trinité. Il a lutté sur le plan doctrinal contre l'unitarisme des Sabelliens, le tripartisme des Ariens et les pneumatomaques, qui rejetaient la divinité du Saint-Esprit. Comme Basile, il a aussi recommandé la pratique d'un art religieux figuré.

Denys l'Aréopagite, dans la cinquième niche, est rapproché de Basile et de Grégoire, comme il l'était dans les lettres de Théodore Stoudite, qui le qualifie de πάνσοφος Lui aussi aurait souffert pour sa foi et aurait été brûlé à Athènes en 95. Les traités placés sous son nom en ont fait un des maîtres de la spiritualité orientale et occidentale - ses ouvrages *Sur la hiérarchie céleste* et *Sur la hiérarchie écclésiastique* répondaient bien à la conception hiérarchisée de la société byzantine, qui était celle du Patriarcat comme de la cour impériale. Théodore Stoudite a cité plusieurs textes de l'Aréopagite à l'appui de la doctrine iconologique traditionnelle avec la référence à l'archétype présent dans les images (12).

Nous revenons à l'Anatolie avec son voisin, Nicolas de Myra dans la sixième niche. Nicolas avait été emprisonné au temps de la persécution de Dioclétien et il assista au Concile de Nicée, où il aurait envoyé son poing dans la figure d'Arius.

Avec le dernier des évêques, à l'extrémité occidentale de la série Sud, s'affirme la volonté de rayonnement intellectuel et politique de Constantinople. C'est Grégoire l'Illuminateur, l'évangélisateur de l'Arménie. Lui aussi a été mis en danger par le pouvoir politique. Son père, ayant tué le roi Chosroès d'Arménie, fut massacré avec les siens à l'exception du petit Grégoire, qui put être soustrait à la mort et porté à Césarée de Cappadoce, où il reçut une éducation chrétienne. Venu en Arménie, il réussit à y convertir le roi Tiridate, d'abord hostile - bon exemple de la soumission de l'empereur au pouvoir spirituel. Grégoire l'Illuminateur était aussi considéré comme l'auteur des *Stromates*, homélies dogmatiques et morales. Son culte fut développé par Basile Ier, dont la famille était d'origine arménienne (13). Photius, dans la généalogie fictive qu'il avait préparée pour cet empereur, faisait remonter sa lignée à Tiridate, " le grand roi des Arméniens qui vécut à l'époque du Saint martyr Grégoire". Sa présence exprime l'ambition qu'avait alors Constantinople de resserrer les liens avec le jeune royaume arménien des Bagratouni.

On relèvera encore que les milieux du Patriarcat de Constantinople n'ont pas cru devoir choisir de modèles parmi les anciens titulaires des sièges de Rome et de Jérusalem.

En conclusion, le choix et la répartition des quatorze évêques dans les niches inférieures des deux tympans semblent répondre à un programme visant à proclamer le triomphe de l'orthodoxie à travers les siècles en dépit des obstacles qui lui ont été opposés et des mauvais traitements dont ses défenseurs ont eu à souffrir. Mais ce programme avait aussi pour but d'affirmer, dans la Grande Eglise, l'autorité et la puissance du Patriarcat de Constantinople au sortir du long conflit de pouvoirs que fut la crise iconoclaste (14).

N O T E S

(1) Cyril MANGO, Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Washington, 1962, pp.48-66; Cyril MANGO et Ernest J.W. HAWKINS, The Church Fathers in the North Tympanum, dans les Dumbarton Oaks Papers, t.26 (1972), pp. 1-41.

(2) C. MANGO et E. J.W. HAWKINS, D.O.P, t.26 (1972), pp. 23-27.

(3) Pour l'inspiration du Patriarcat dans d'autres mosaïques de Sainte-Sophie voir les pertinentes observations de Robert CORMACK et Ernest HAWKINS, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp dans les D.O.P., t. 31 (1977), pp. 177-251 et de N. OIKONOMIDES, Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint-Sophia, ibid., t.30 (1976), pp. 153-173.

(4) Cf. Ch. DELVOYE, La signification des mosaïques post-iconoclastes de Sainte-Sophie de Constantinople, dans Problèmes d'histoire du christianisme, 9 (1980), Hommages à Jean Hadot, pp.45-55.

(5) Discours contre les Ariens, III, 5 (texte cité en traduction anglaise dans Iconoclasm, Birmingham, 1977, p. 181, B 10).

(6) Robert JOLY, Le Dossier d'Ignace d'Antioche, Bruxelles, 1979.

(7) W. TELFER, The Cultus of St. Gregory Thaumaturgus, dans The Harvard Theological Review, t. 29 (1936), pp. 225-344. Voir aussi l'introduction d'Henri CROUZEL à son édition de Grégoire le Thaumaturge, Remerciement à Origène, Paris, 1969.

(8) Patricia KARLIN-HAYTER, Gregory of Syracuse, Ignatios and Photios, dans Iconoclasm, pp. 141-145.

(9) B. LAOURDAS, Φοτίου ὁμιλίαι , Thessalonique, 1959, pp. 164 et suiv.

(10) Discours, XLIII, 35, 49-50.

(11) Sur le Saint-Esprit, XVII, 44-45 (texte utilisé par Jean Damascène dans Sur la foi orthodoxe, IV, 16 : traduction anglaise dans C. MANGO, The Art of the Byzantine Empire, pp. 169-171).

(12) Voir les références aux textes dans le Dictionnaire de Spiritualité, t. 3 (1954), Coll. 303-304.

(13) Sirarpie DER NERSESSIAN, Les portraits de Grégoire l'Illuminateur dans l'art byzantin, dans Byzantion, t. 36 (1966), pp. 386-395.

(14) Cf. Evelyne PATLAGEAN, Discours écrit. Discours parlé. Niveaux de culture à Byzance aux VIIIe-XIe siècles, dans Annales, Economies, Société, Civilisation, t.34 (1979), pp. 264-275.

LYN RODLEY

HALLAÇ MANASTIR. A CAVE MONASTERY IN BYZANTINE CAPPADOCIA

A large number of Byzantine cave churches were cut into the soft volcanic rock of an area of Byzantine Cappadocia to the west of Caesarea, the provincial capital[1]. It has been generally assumed that these cave churches are evidence of a monastic centre in the volcanic valley area, established in the early Christian period and important for several centuries, at least until the arrival of the Seljuks in the late 11th century[2].

One problem with this analysis is that there is no documentary evidence for an important monastic centre here; another is that none of the churches firmly datable by inscription is earlier than the 10th century, and most of those datable by other means also fall into a 10th-11th century bracket[3].

In addition to the large number of cave churches (which may or may not be monastic: it is rare for a cave church to offer evidence sufficient for precise definition of its function or patronage) there is a small group of cave complexes, as distinct from solitary churches, which may be clearly identified as monasteries. A necessary step in any attempt to clarify the nature and chronology of monasticism in the volcanic valley area is therefore the examination of these cave monasteries, a task which has so far received scant attention. The monasteries fall into two groups defined by their architecture: one group has an orderly arrangement of well-cut rooms, usually surrounding a courtyard; the other lacks these features and is characterized by the presence of a refectory with rock-cut table and benches. I have called these the 'courtyard' and 'refectory' groups respectively. This communication will give a brief description of one of the 'courtyard' monasteries and offer some notes on its context[4].

The complex known as Hallaç Manastır is located about 1 km. N.N.E. of the village of Ortahisar[5]. The core of the complex is a three-sided courtyard, about 20 m. square, open on the south side (Figs. 1 & 2). Erosion of the rock above has caused silt to accumulate in the courtyard, raising its ground level about 1½ m. above that of the monastery rooms, whose entrances were blocked at some point in the post-Byzantine period when the complex was modified for use as a pigeon house.

The area at the north end of the courtyard (marked 1 on the plan), was probably once a long rectangular barrel-vaulted room, of which the vault and south wall have collapsed. The depth of the room (ca. 6 m.) is defined by its east and west sides, which now form the northern extremities of the east and west walls of the courtyard; fragments of the springing of the barrel vault are still visible on the north wall. This north wall was decorated with five wide horseshoe-arched blind niches separated by

pilasters, now considerably obscured by secondary cutting executed when the complex was turned into a pigeon house. Little remains of the wall surface at the west side of the courtyard, but on the east side a facade decorated with pilasters, blind niches and a shallow relief cross runs from the east wall of Room 1 to the tapering end of the rock face (Fig.2).

A large hall, Room 2 (ca. 10 x 8 m.) is reached from the centre bay of the north wall of Room 1. This room is of basilical form: arcades of six arches carried on five columns with slab capitals divide the hall into three aisles (Fig.3). The central aisle is barrel-vaulted and the narrower side aisles have flat ceilings. The long walls are decorated with shallow blind niches, six on each wall. The north end of the central aisle projects beyond the side aisles and is further extended by a barrel-vaulted rectangular recess. Capitals and cornices are decorated with simple geometric ornament carved in low relief, with details picked out in red paint.

Two small rooms with flat ceilings (3 & 4 on the plan) are accessible from Room 2. Room 3, to the east (ca. 4 x 4½ m.) has walls decorated with shallow blind niches and simple ornament in red paint, including medallions containing crosses. The room was probably once lit by a window to Room 1, later enlarged and later still blocked up. Room 4, to the west of Room 2, is similar - a small (ca. 5 x 5 m) square room with a flat ceiling - but the decoration of its walls is rather more elaborate, consisting of shallow blind niches and attached columns. Once again, the details are picked out in red paint (Fig.4). A two-light window pierces the south wall, opening to Room 1.

Returning to the courtyard, an entrance in the west wall of Room 1 opens into Room 5 (ca. 7½ x 8 m.), of cross-in-square plan, with a large dome above four barrel-vaulted cross arms carried on four thick columns with impost capitals (Fig.5). Small arches spring between the columns and the walls, meeting shallow pilasters which frame tiny corner bays. The corner bays are variously covered, with groin vaults over the N.W. and S.W. bays, a calotte to the N.E. and a flat ceiling to the S.E. The dome has partly collapsed, leaving the room open to the weather, so very little painted decoration has survived here: some masonry pattern in the barrel vaults and geometric ornament around dome and arches. In the N.E. corner of the eastern arm of the cross is a curious carved human figure, about 1½ m. in height and clad in a short tunic and pointed hat or helmet, which appears to leap across the corner with arms outstretched (Fig.5).

To the south of Room 5 are the remains of a square room (ca. 7 x 7½ m.),

now largely lost to erosion because its vault has fallen in. This room, Room 6, appears to have had a wide, fairly steep dome, rising above a deep overhang. By analogy with similar rooms in other monastery complexes which are in a better state of preservation, this room may be identified as a kitchen - a smoke hole would have been present at the summit of the dome[6].

The east side of the courtyard has two openings, the most northerly leading to a roughly cut cavity (7) which has another cavity (7a) above it. The upper cavity is probably secondary, cut when the complex was turned into a pigeon house, but it is possible that the lower cavity represents the first stage of excavation of another room which was never completed.

To the south of the entrance to cavity 7 a large panel of the east facade contains the entrance to the church (Fig.2). The church (ca. 8 x 7 m.) is of cross-in-square plan, with very elaborate vaulting: a central dome is carried on small stilt-piers with simple slab capitals. The stilt-piers are carried on only slightly thicker main piers, with decorated block capitals, only two of which survive (Fig.6). The four cross arms are vaulted with shallow barrel vaults, each with a small dome cut into its centre. The barrel vaults do not spring from the level of the principal crossing capitals but above vertical walls rising above arches which spring between the main piers and wall pilasters (Fig.6). All five domes are truncated. The four corner bays are variously covered: S.E. and S.W. bays have groin vaults with bosses at the intersections, N.E. and N.W. bays have barrel vaults, on N/S and E/W axes respectively. The walls are decorated with shallow blind niches. Capitals and piers are decorated with relief ornament, mostly of simple geometric motifs or fluting, but including also horned animal heads. These appear on the principal capital of the S.W. pier and on some pilaster capitals (Fig.7).

The church has three apses, each two steps up from the nave. The main apse is large and slightly horseshoe-shaped in plan; scars on its back wall and floor indicate that a rock-cut altar was once in place, and a shallow niche let into the right side of the apse wall was perhaps a seat back. The lateral apses are shallow, the north apse has a rock-cut altar, the south apse a ledge. None of the apses ever had rock-cut chancel screens: there are no appropriate scars at their entrances.

To the south is a funerary annexe of irregular form (ca. 4½ x 4 m.) reached through arched openings in the centre and western bays of the south wall of the church. At the west side of this annexe is a very narrow passage formed by the east wall and an arcade of three arches - the piers

that supported this are lost. The passage tapers off to nothing at its south end. The main part of the annexe has two small bays, both domed and housing three grave pits in the floor: one below the northernmost dome, two in the south bay.

As elsewhere in the complex, details of capitals and bosses in the church are picked out in red paint and red lines rim some of the arches. At the top of the west face of the S.W. pier is a vertical inscription crudely executed in red paint: +..BACHA, with a splayed-arm cross next to it. The red-paint decoration is more profuse in the funerary annexe, where borders of triangle pattern, hatching and scalloping decorate the arches and rim the domes.

The only polychrome painting in the monastery is a single panel in the main apse of the church, just above the scar left by removal of the altar. The panel appears to be painted on a thin layer of plaster and shows the Virgin and Child enthroned between an archangel on the left and St. Basil on the right (Fig.8). The angel wears imperial dress, with a loros crossing over the chest, and carries a staff with a jewelled tip in the right hand and an orb in the left. The upper part of the Virgin is almost entirely obliterated: her halo and the outline of her head remain; all that is left of the Child is a small area of the halo. The Virgin sits on a lyre-shaped throne, its back decorated with diamond pattern; the sausage-shaped red cushion of the throne is also clear. The best preserved figure is that of St. Basil, who has black hair and beard and wears an omophorion decorated with crosses, over a purple chasuble and yellow sticharion. He carries a book with a jewelled cover in his left hand and a white cloth (encheiron) falls over his left arm. An inscription (MP ΘV) is intact over the Virgin and there is a fragment of inscription (.ACHA) to the left of St. Basil. The inclusion of St. Basil in the apse panel and the inscription of his name on the S.W. pier suggest that the dedication of the church, and possibly of the monastery as a whole, was to St. Basil.

Every indication is that this complex was carved in one phase: the simple relief ornament on capitals, cornices and pilasters is uniform throughout and tool marks, still visible on all except eroded walls, are of the same type everywhere. There is no direct evidence of date for the monastery, but several indirect indications are available, for the most centred on dating the church by consideration of its architecture and painted panel. There are obvious problems involved in trying to date a cave church by comparing it with built examples - the possibility that a

cave church is a simplification of a built model, or, alternatively, a capriciously elaborated version of it, always exists. Uncertainty concerning the date of origin and subsequent development of the cross-in-square type complicates the matter further. It is not unreasonable, however, on the basis of its generic type, to place Hallaç church in the middle Byzantine period (9th-12th century)[7].

The local context offers a narrowing of this bracket: Hallaç church's closest relatives among the cave monuments are found in a group of churches in Göreme valley, known as the Yılanlı group, which has been dated to the second half of the 11th century[8]. This group is made up of churches of various architectural forms, including some cross-in-square examples, which are decorated with isolated panels of painting rather than complete programmes. To give just one example of architectural parallel: the subsidiary domes of Hallaç church, rising out of shallow barrel vaults, appear also in Göreme Chapel 17[9]. Here, too, the relationship of central dome and barrel-vaulted cross arms is the same as in Hallaç Manastır Room 5, where recessed triangular spaces are left below the dome. The decoration of Hallaç church with a single panel of painting conforms to the decorative formula which defines the Yılanlı group. There is no earlier painting in Hallaç church, and no reason to suppose that a long interval elapsed between the excavation of the monastery and the painting of the panel, so a date in the second half of the 11th century for both excavation and painting, based on affinities with the Yılanlı group churches is indicated.

The leaping figure of Room 5 and the animal head decoration of some of the church capitals may also help with dating. These carvings are without parallel in the Cappadocian caves[10] and therefore suggest an outside influence. Human figures are rare in middle Byzantine carved decoration, but occur in Armenian and Georgian churches[11]. The 11th century saw a major movement of population from Armenia to parts of central Anatolia and may afford an explanation for these curious features in Hallaç Manastır. There is no evidence for Armenian settlement in the volcanic valley area[12], but the possibility of an itinerant mason coming into the region from the newly settled areas further north may be considered, and would support an 11th century date for Hallaç Manastır. This hypothesis is offered with caution, however, since the Hallaç carvings may be the caprice of a local mason.

Finally, it is likely that the monastery was abandoned shortly after its completion: had it been in use for a long period, one would expect

to find the single panel of painting supplemented by others, or at least by pious inscriptions, of which there are none. There is also no sign of alterations to the structure that might be expected in a monastery long inhabited. It is possible, too, that the complex was never fully completed: the east facade in front of the rough cavity 7 is decorated with motifs similar to those around the entrance to the church, which suggests that another room was planned, but not taken beyond the first rough stage of excavation. The most likely time for abandonment of the monastery is the late 11th century, in the face of the Seljuk incursions. If at this time the monastery had not been occupied long, and may even have been unfinished, then, once again, a date in the second half of the 11th century for it is implied.

There are eight other cave monasteries of the 'courtyard' type[13]. They vary in detail but have in common the series of well-carved rooms, usually decorated with niching or pilasters, grouped around a courtyard, except in cases where the terrain prohibits this, and having a single church with a prominent tomb chamber housing only a small number of graves. This last feature suggests that the 'courtyard' monasteries were established as memorials for their patrons, and they may thus be functionally distinguished from the 'refectory' type, mentioned above, which contains no prominent funerary structures[14].

Neither the other 'courtyard' monasteries, nor the 'refectory' group can be treated within the confines of this brief communication, but are the subject of a detailed study now in progress. Suffice it to say here that, although dating evidence is sparse in the case of most of the cave monasteries, a late 10th to 11th century dating is indicated for most of them. Although the monastic presence in the volcanic valleys cannot be defined solely by consideration of the cave monasteries - the presence of hermitages and the implications of the large number of churches must obviously be taken into account also - it is significant that the group does not support the theory that the area was an important monastic centre since early Christian times, but suggests instead that a minor monastic presence had a brief period of expansion in the middle Byzantine period.

Footnotes

1. G. de Jerphanion, Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce (Paris, 1925-42); N.&M. Thierry, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagi (Paris 1963); M. Restle, Byzantine Wall Painting in Asia Minor (Recklinghausen 1967); S. Kostof, Caves of God. The Monastic Environment of Byzantine Cappadocia (Cambridge, Mass. 1972).

2. Kostof, Caves of God, 19ff.

3. Dates in the early Christian and Iconoclast periods have been claimed for a small number of cave churches: N. Thierry "Mentalité et formulation iconoclaste en Anatolie" JSav 1976 81-119; idem. "Notes critiques à propos des peintures rupestres de Cappadoce" REB 26(1968) 349-55.

4. A detailed study of the cave monasteries is in progress. There is a slight overlap between the 'courtyard' and 'refectory' types.

5. Hallaç Manastır is mentioned briefly in N.Thierry "L'art monumental byzantin en Asie Mineur du XIe siècle au XIVe" DOP 29(1975) 75-111, 81. Photographs of the facade appear in L. Budde, Höhlenkirchen in Kappadokien (Düsseldorf 1958) 28-31 and 33. The monastery is indicated as '4a' on Plan 2 - The Ürgüp Area, in L. Giovannini, Arts of Cappadocia (Geneva 1971).

6. There are kitchens in the Monastery of Eski Gümüş, Gümüşler, Karanlık Kale, Ihlara and Selime Kale, Selime.

7. R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture (Harmondsworth, 1975) 359ff.

8. A.W. Epstein "Rock-cut Chapels in Göreme Valley, Cappadocia: the Yılanlı Group and the Column Churches" CahArch 24(1975) 115-135.

9. There appears to be no published photograph of Goreme Chapel 17. For a description see Jerphanion, Églises rupestres, I, 489.

10. Animal reliefs appear on the walls in some rooms of Selime Kale: M. Yanagi, Kappadokya. Höhlenkloster in der Turkei (Tokyo 1966) 38-39 and in a complex of rooms at Açık Saray (unpublished). I know of no other cave monastery with animal heads on capitals, nor with human figures.

11. S. Der Nersessian, Aght'amar: Church of the Holy Cross, Cambridge Mass. D. Winfield "Some Early Medieval Figure Sculpture from Northeast Turkey", JWC 31(1968) 38-72.

12. G. Dédéyan "L'immigration arménienne en Cappadoce" Byzantion 45(1975) 41-117, 99.

13. The others are: Bezir Hane, Avçilar; Aynalı Kilise Monastery, Göreme; Karanlık Kilise Monastery, Göreme; Soğanlı Han, Soğanli; Karanlık Kale, Ihlara; Direkli Kilise Monastery, Belisirma; Selime Kale, Selime and Eski Gümüş Monastery, Gümüşler.

14. Monasteries in the 'refectory' group have grave pits cut into their floors - often there are many such pits in the church narthex - but lack special funerary architecture.

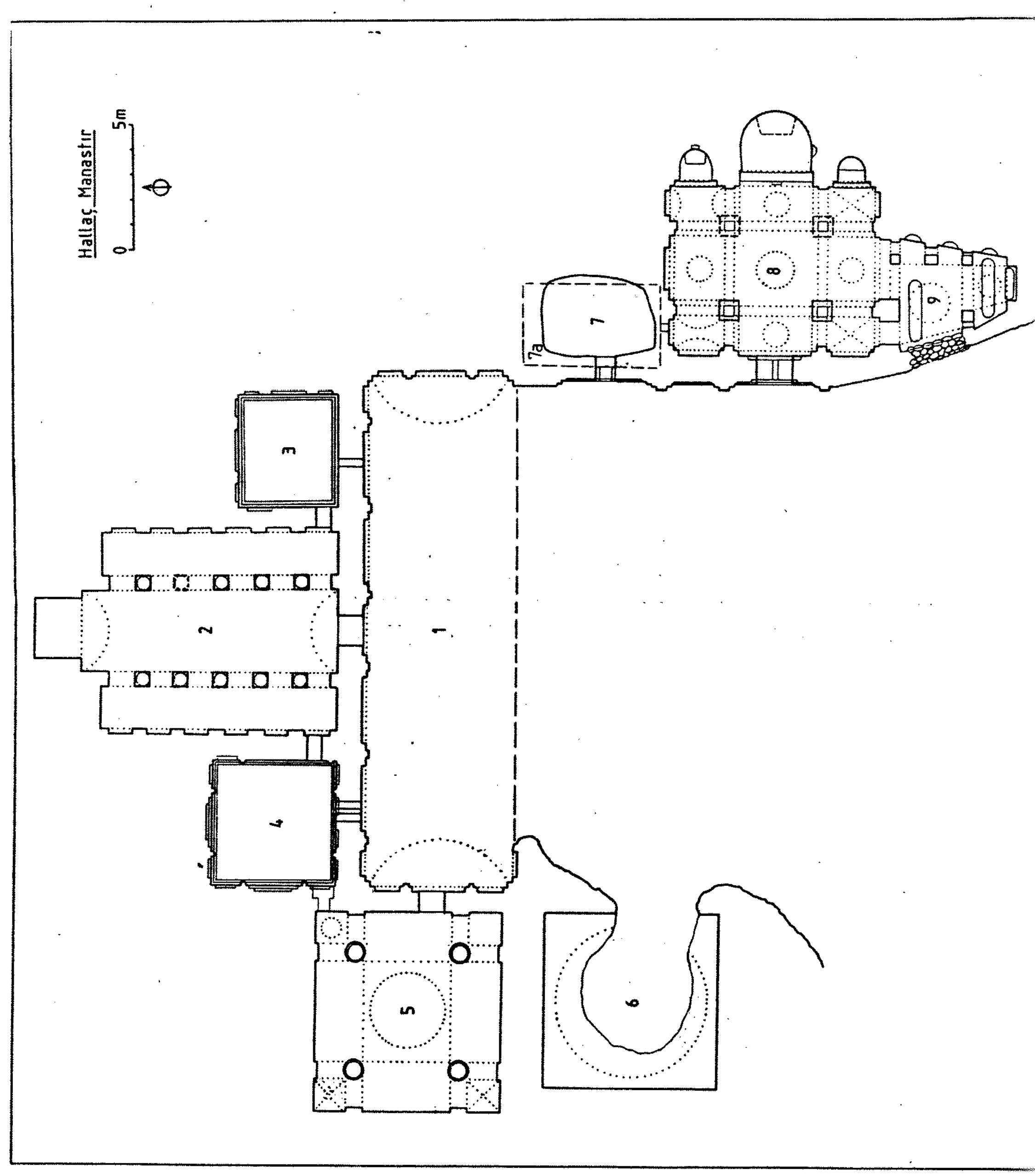


Fig. 1. Plan of the Monastery

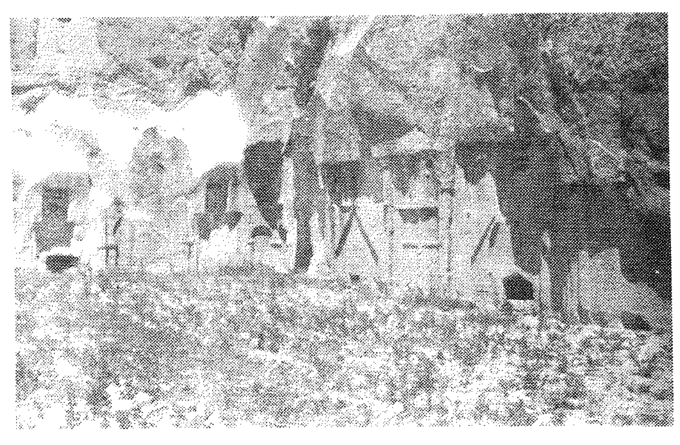


Fig.2. Courtyard.

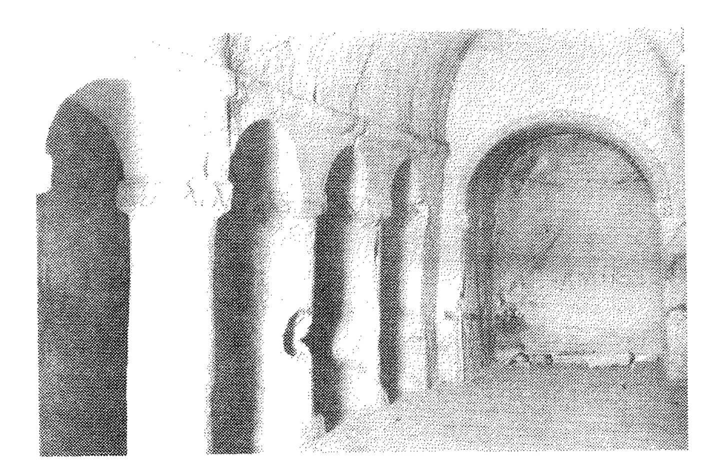


Fig.3. Room 2.



Fig.4. Room 4.

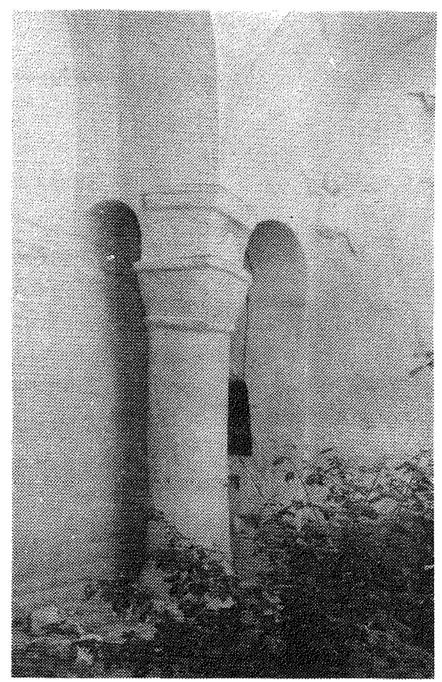


Fig.5. Room 5.

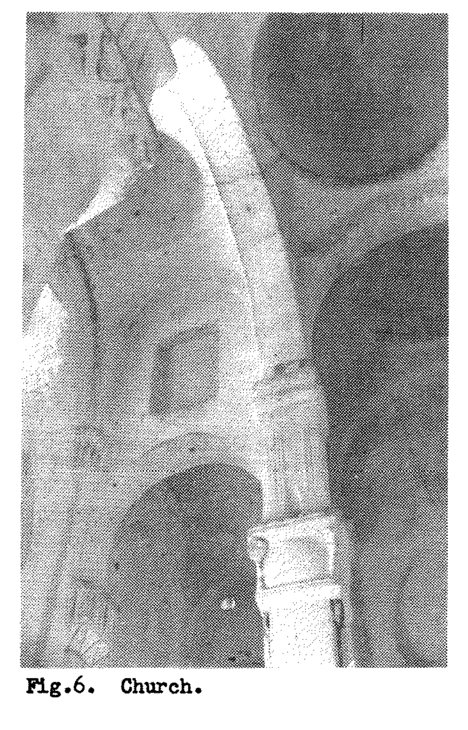


Fig.6. Church.



Fig.7. Pilaster capital in the Church.

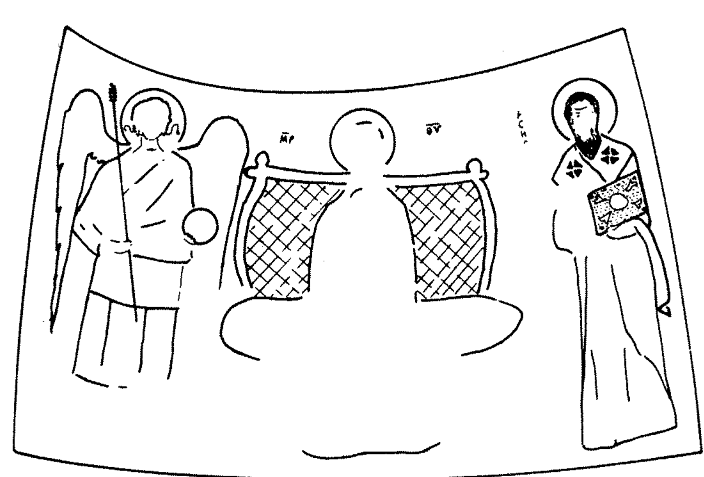


Fig.8. Painting in main apse of Church.

ANNA TSITOURIDOU

DIE GRABKONZEPTION DES IKONOGRAPHISCHEN PROGRAMMS DER KIRCHE PANAGIA CHALKEON IN THESSALONIKI

Die Kirche Panagia Chalkeon in Thessaloniki wurde bekanntlich 1028 gebaut. Glücklicherweise blieb in diesem Monument die Stifterinschrift erhalten, die in den Türsturz des Haupteingangs eingemeisselt wurde. Ihrzufolge wurde die Kirche im Jahr 6537 von dem kaiserlichen Protospatharios und "Katepano" der Lagoubardia Christoforos und seiner Familie gegründet[1].

Das ikonographische Programm der Kirche ist in seinen hauptsächlichen Bestandteilen typisch für die mittelbyzantinische Zeit. Das Programm wird uns hier nicht eigentlich beschäftigen, da es schon sowohl in der die Wandmalereien der Kirche betreffenden Monographie[2],als auch in anderen Studien bearbeitet worden ist[3]. Einige wesentliche Elemente des ikonographischen Programms verdienen allerdings die besondere Aufmerksamkeit der Forschung, wozu folgende Untersuchung einen Beitrag leisten will.

Das Hauptgewicht der malerischen Ausstattung der P.Ch. wird auf zwei Darstellungen gelegt: einmal die Himmelfahrt Christi in der Zentralkuppel[4] und zum anderen die vorherrschende Komposition des Jüngsten Gerichts im Narthex[5].

Wie aus den bisherigen Diskussionen bekannt ist, folgt die Anbringung der Himmelfahrt Christi in der Zentralkuppel einiger nachikonoklastischer Kirchen nicht den Regeln der Zeit. In den byzantinischen Bauten wird an dieser Stelle gewöhnlich das Portrait des Pantokrators angebracht[6], während die Himmelfahrt im östlichen Teil des Naos erscheint; um genauer zu sein an den Wänden oder im Gewölbe des Bemas[7]. Um die Ausnahme von dieser Regel in einigen nachikonoklastischen Bauwerken in der Provinz (ausser der P.Ch. s. z.B. auch die Hagia Sofia in Thessaloniki, einige Kirchen in Russland und in Kappadokien, S.Marco in Venedig, die Apostelkirche in Peć u.a.)[8] zu erklären, wurden verschiedene Ansichten geäussert, von denen die wichtigsten folgende sind: 1) die Darstellung der Himmelfahrt in der Hauptkuppel erscheint als Imitation der ursprünglichen Ausstattung des justinianischen Baus der Apostelkirche in Konstantinopel, von dem angenommen wird, dass sich die Himmelfahrt in der Hauptkuppel befand, weil darunter der Altar stand[9]. Dieser Meinung zufolge ist die Anbringung dieser Szene oberhalb des Altars logisch, da sie direkt mit der Liturgie zusammenhängt. Eine ähnliche Meinung über die Apostelkirche besagt, dass die Himmelfahrt aus dogmatischen Gründen in der Hauptkuppel angebracht wurde, d.h. die göttliche Natur Christi sollte besonders betont werden, nach dem "nur Gott

den Tod bezwingt"[10], 2) die Ausstattung der Hauptkuppel mit der Himmelfahrtskomposition in einigen nachikonoklastischen Kirchen der Provinz erklärt sich als das Überleben eines vorikonoklastischen Programmtyps[11], und 3) diese Anordnung hat ihre Gründe in der besonderen theologischen Botschaft, die die Darstellung enthält, d.h. in der Inkarnation und der Wiederkunft des Herrn, welche dazu zwingt, die Himmelfahrt in der Kuppel darzustellen, da diese den Himmel symbolisiert[12].

Insbesondere wurde für die Stellung der Himmelfahrt in der Kuppel der P.Ch. die Meinung vertreten, dass diese ihren Grund 1) in der Nachahmung der Apostelkirche von Konstantinopel (s.o.) hat, und 2) dass diese Anordnung einer besonderen Tradition von Thessaloniki folgt, da die Himmelfahrt in der Hagia Sofia den gleichen Platz einimmt[13]. Es wurden auch andere Gedanken, die unserer Meinung nach weniger wichtig sind, geäussert[14].

Keine der genannten Stellungnahmen, die sich auf die Anordnung der Himmelfahrt Christi in der Kuppel beziehen, liefert unserer Meinung nach eine befriedigende Erklärung fur dieses Problem. Die Gründe dafür müssen in der ursprünglichen oder der späteren Funktion der meisten Bauwerke als Grabeskirchen gesucht werden.

Es gilt als gesichert, dass die P.Ch. die Kirche ist, in der ihr Stifter begraben wurde. Sein Grab in der Form eines Arcosoliums befindet sich an der Nordwand des Naos. Dieses Grab nun, in Verbindung mit der speziellen Mitteilung, die die Darstellung der Himmelfahrt enthält, erklärt den Grund, warum die Himmelfahrt in der Kuppel angebracht wurde, und unterstützt die These, die schon früher aufgestellt worden war,dass nämlich die P.Ch. als die Grabkirche ihres Stifters geplant war[15].

Der theologische Inhalt der Himmelfahrtsdarstellung ist schon seit langer Zeit geklärt. Es handelt sich um eine Theophanie, d.h. um eine Vision Gottes, der einigen Ausserwählten erscheint, welche sich in der Gestalt der Apostel manifestieren. Nach den Apostelakten (Kap.A´,9-10), kündigen zwei Engel den Aposteln die Himmelfahrt und gleichzeitig die Wiederkunft des Herrn an[16]: "Οὗτος ἐλεύσεται ὅν τρόπον ἐθεάσασθε αὐτόν πορευόμενον εἰς τόν οὐρανόν" (s.o. Kap.A´,11)[17]. Folglich enthält diese Darstellung im weiteren Sinne auch die Botschaft der Auferstehung und der Errettung der Menschheit.Für einen Bau, der als Grabkirche gedacht war, erscheint diese Darstellung als besonders geeignet, um den zentralsten Punkt, nämlich die Kuppel, die, wie erwähnt, den Himmel symbolisiert, zu dekorieren.

Unsere These lässt sich auch an entsprechenden ähnlichen früheren oder späteren Beispielen beweisen, welche mit Sicherheit Grabkirchen waren.

Als erstes und wichtigstes Beispiel führen wir eine Kirche an, die, obwohl sie oft zum Vergleich des Themas der Himmelfahrt in der Kuppel herangezogen wurde, bis heute für die Lösung des Problems, das uns hier beschäftigt, keine Verwendung fand. Es handelt sich um die Apostelkirche in Konstantinopel, in deren Hauptkuppel ebenfalls die Himmelfahrt dargestellt war (s.o.)[18].

Die Apostelkirche war bekanntlich eine der grössten Grabkirchen von Byzanz[19]. Sie wurde als Grabkirche Konstantins des Grossen im 4. Jahrhundert errichtet, und im Zeitalter Justinians erneuert. In dieser Zeit entstand auch ihre Mosaikausstattung, welche durch die Beschreibung des Konstantinos Rhodios überliefert ist. Aus den Quellen geht hervor, dass in dieser Kirche unter dem Altar, der sich im Zentrum befand, die Reliquien der Apostel Andreas, Loukas und Timotheos aufbewahrt wurden, und in der Nähe des Altars die Reliquien des heiligen Chrysostomos, ein Teil der Reliquien des heiligen Gregor von Nazianz, und vieler anderer Heiliger, sowie Reliquien hoher, geistlicher Würdenträger und Kaiser zu sehen waren.

Wir glauben aus dem oben Gesagten entnehmen zu können, dass die Himmelfahrt in der Kuppel der Apostelkirche in Konstantinopel ihre Eigenschaft als Grabkirche unterstreichen sollte. Um einen ähnlichen Fall dürfte es sich bei einer anderen bekannten Kirche handeln, die als Nachahmung der Apostelkirche betrachtet wird, nämlich S.Marco in Venedig, wo die Reliquien des Apostels Markus aufbewahrt wurden. Auch dort stattete man die Hauptkuppel mit der Himmelfahrtskomposition aus[20].

Das bezeichnendste Beispiel eines nachikonoklastischen Baus bietet die Apostelkirche in Peć[21]. Es ist bekannt, dass dieser Bau um 1230 unter dem ersten serbischen Erzbischof Savas begonnen wurde, während die malerische Ausstattung, der Inschrift der Hauptapsis zufolge, jedoch erst in der Zeit seines Nachfolgers, des Erzbischofs Arsenios, um 1260, vollendet wurde[22]. Nach der vorherrschenden Meinung[23] wurde die Kirche schon seit ihrer Gründung als Grabkirche der serbischen Erzbischöfe vorgesehen[24], ein Fakt welcher seinen Beweis auch in einigen Punkten des ikonographischen Programms findet: in der Hauptkuppel wurde die Himmelfahrt abgebildet, und in der Hauptapsis die Deesis, welche ebenfalls Fürbittcharakter für die Toten hat[25]. Es wurde behauptet[26], dass der Erzbischof Arsenios die ursprüngliche Idee von Savas I für das ikonographische Programm der Kirche beibehielt. Das Thema der Himmelfahrt wurde ausserdem auch in der Kuppel der naheliegenden neueren Kirche des heiligen Demetrios wiederholt, welche als Grabkirche ihres Stifters,des Erzbischofs Nikodemos (1317-24) diente,wie auch später für den Erzbischof Efraim (Ende 14. Jahrhunderts) und für andere[27].

Natürlich kann man nicht behaupten,dass alle nachikonoklastischen Kirchen,die die Himmelfahrf in der Zentralkuppel enthalten, als Grab-

kirchen konzipiert waren. Es ist nicht ausgeschlossen, dass in einigen von ihnen tatsächlich eine vorikonoklastische Tradition - wie schon gesagt - überlebt hat, oder dass sie Nachahmungen des konstantinopolitanischen Vorbilds der Apostelkirche waren. Für eine Grabkirche jedoch kann man nicht unbedingt die Imitation eines Prototyps annehmen.

Im selben Zug mit der P.Ch. wird gewöhnlich auch die Hagia Sofia in Thessaloniki genannt, die ebenfalls noch nicht untersucht wurde. Die letzten Ausgrabungen in dieser Kirche jedoch dienen unserer Meinung nach einerseits zur Erklärung der Anbringung der Himmelfahrt in der Kuppel dieses Baus, und andererseits unterstützen sie unsere oben genannte Theorie. Wie aus den Quellen bekannt ist, war die Hagia Sofia eine der vier bedeutendsten Kirchen von Saloniki[28]. Die neuesten Untersuchungen, die nach dem Erdbeben von 1978 angestellt wurden, zeigen, dass sie auch als Grabkirche benutzt wurde. Es kamen Gräber zum Vorschein, von denen das älteste - welches unter dem grossen süd-östlichen Stützpfeiler, nahe des Bemas, liegt - gleichzeitig mit den Mosaiken der Kuppel sein könnte[29].

Ausser der Himmelfahrt in der Kuppel zeigt noch eine andere Darstellung unzweifelhaft den Grabkirchencharakter der P.Ch. Es handelt sich um das Jüngste Gericht, die Komposition, in der besonders der Gedanke der Wiederkunft des Herrn und der Errettung der Menschheit aufgezeigt wird[30]. Die Bedeutung dieser Komposition wird nicht nur in den charakteristischen Darstellungen der Paradieses- und Höllenszenen wirksam, welche die direkten Folgen des Jüngsten Gerichts zeigen, sondern auch in ihrem zentralen Motiv, der Deesis, welche in der P.Ch. an dem am besten einsehbaren Ort, über dem Hauptportal, angebracht ist.

Das Jüngste Gericht, das also solche Elemente vereint (wie die Deesis, Paradieses- und Höllenszenen,etc.), wurde in grossen byzantinischen Grabkirchen und in -kapellen abgebildet, d.h. also in Bauten, wo der christliche Gedanke des Todes, der Auferstehung und der Rettung der Menschen besonders betont werden sollte[31].

Ausser den Darstellungen, die wir bisher genannt haben, werden in byzantinischer Zeit noch zwei andere Szenen, nämlich die Kreuzigung und die Auferstehung benutzt, um den Grabmalcharakter eines Baus zu unterstreichen. Es gibt Beispiele von einigen Grabkirchen, wo diese beiden Darstellungen, sei es zusammen, sei es getrennt, über den Gräbern oder an anderen, ebenso wichtigen Stellen angebracht wurden[32]. In der P.Ch. waren sie im höchsten Teil des nördlichen Kreuzarms zu sehen[33]. Die Bedeutung dieser beiden Darstellungen in Relation zu dem Grab, das sich genau darunter befindet, betont den Grabmalcharakter der Kirche,da auch diese Kompositionen den Sieg des Lebens über den Tod zeigen,weil sie Hoffnung auf die Befreiung von den Sünden geben. Genau das unterstützt

auch die Weiheinschrift am Gurtbogen des Bemas: "'Επί ὀνόματος τοῦ Πατρός _ _ _ κατεπάνω ἅμα τῇ συμβίῳ αὐτοῦ Μαρίᾳ ἀνέστησαν εὐκτήριον τῆς Παναγίας Θεοτόκου ὑπέρ λύτρου καί ἀφέσεως τῶν ἐγκλημάτων αὐτῶν"[34]. Sowohl der Inhalt der Inschrift als auch der Ort, der für sie ausgewählt wurde, erinnern an die Inschrift der Grabkapelle des Pammakaristos-Klosters in Konstantinopel, das berühmte Grabmal von Μιχαήλ Γλαβᾶς Δούκας Ταρχανειώτης: "'Υπέρ Μιχαήλ τοῦ Γλαβᾶ τοῦ συζύγου, ὅς ἦν ἀριστεύς κἄντιμος πρωτοστράτωρ, Μάρθας μοναχῆς τῷ θεῷ σῶστρον τόδε"[35].

Die Dimension, die das ikonographische Programm der P.Ch. einnimmt, wird noch stärker durch die Bedeutung der Texte auf den Schriftbändern der Propheten in der Kuppel betont, welche ebenfalls eschatologischen Charakter haben[36]. Auch dies führt uns wieder zum Vergleich mit der Grabkapelle des Pammakaristos-Klosters, wo die Propheten Schriftrollen mit ähnlichen Texten in den Händen halten[37].

Zusammenfassend können wir sagen, dass 1) Die P.Ch. mit Sicherheit als Grabkirche konzipiert war, und dass 2) ihre Bestimmung als solche auch innerhalb des ikonographischen Programms zu finden ist. Die Himmelfahrt in der Kuppel als erste Parousie, das Jüngste Gericht als letzte, sowie die anderen Darstellungen (d.h. die Kreuzigung und die Anastasis), auf die wir Bezung nahmen, sind Abbildungen, die den Menschen Hoffnung auf Auferstehung und Rettung geben.

ANMERKUNGEN

1. S. Inschrift bei K.Papadopoulos, Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκέων in Thessaloniki, Graz-Köln 1966, S.12 f.
2. S. o. S. 17 f.f.
3. Δ.Ε.Εὐαγγελίδη,'Η Παναγία τῶν Χαλκέων,Θεσσαλονίκη 1954,S. 41 f.f. A.Τσιτουρίδου,'Η Παναγία τῶν Χαλκέων, Θεσσαλονίκη 1975,S. 23 f.f., u.a.
4. S.o. Papadopoulos, Sk. 4, Abb. 3.
5. S.o. Sk. 5, Abb.4.
6. S.o. S. 18 mit Literaturhinweisen.
7. Zur Stellung der Himmelfahrt ausführlich bei K.Wessel, Himmelfahrt, RbK, II,1251 f.f.
8. Beispiele für nachikonoklastische Kirchen s.Papadopoulos, o.c.S. 22 f.f. Μ.Παναγιωτίδη,'Η παράσταση τῆς 'Ανάληψης στόν τροῦλλο τῆς 'Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης - Εἰκονογραφικά προβλήματα,'Επιστ.'Επετ. τῆς Πολυτ.Σχολῆς,Β.ΣΤ΄-2(1974),Θεσσαλονίκη 1974,S.76 f.f.
9. A.Ξυγγοπούλου,'Η τοιχογραφία τῆς 'Αναλήψεως ἐν τῇ ἀψῖδι τοῦ 'Αγίου Γεωργίου τῆς Θεσσαλονίκης,ΑΕ 1938, S.42 f.f. Dieser Ansicht schliesst sich auch Εὐαγγελίδης, o.c. S.43 an.
10. A.Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche - Zwei Basiliken Konstantins, Leipzig 1908,S.167 f.f.
11. V.Lazarev, Old Russian Murals and Mosaics, London 1966, S.101,S.105. Ders., Storia della pittura bizantina, Torino 1967, S. 227 f. O.Demus, Die Mosaiken von S.Marco in Venedig,1100-1300, Baden bei Wien, S.79 f.f.
12. Παναγιωτίδη, o.c. S.82.
13. Und wesentlich früher, allerdings in etwas anderer Form, in der Rotonda von Hagios Georgios (Papadopoulos, o.p. S.22).
14. O.c. S.23.
15. "Die Panagia Chalkeon ist die Grabkirche der Stifter und von Anfang an als solche angelegt worden" (Papadopoulos,o.c. S.15).
16. Ξυγγοπούλου,'Η τοιχογραφία τῆς 'Αναλήψεως, o.c. S.42. S.Tsuji, Les portes de Sainte-Sabine. Particularités de l'iconographie de l'Ascension,Cah.Arch.,B.13,1962, S.21. Παναγιωτίδη, o.c. S.73, S.82.
17. S.a.Luk. Kap.ΚΔ΄, 46-52.
18. Heisenberg II, S.23-30.
19. Zu dieser Kirche, ausser der oben genannten fundamentalen Ausgabe von Heisenberg, s. allgemein R.Janin, Le siège de Constantinople et le Patriarcat Oecumenique, 3. Les églises et les monastères, Paris 1969², S.42 f.f.

20. Demus, Die Mosaiken von S.Marko, o.c. S.26-28.
21. Zu diesem Bauwerk s. V.J.Djurić, Vizantijske Freske u Jugoslaviji,Beograd 1974,S.37 f. R.Ljubinković,Die Apostelkirche in Peć,Beograd 1964.
22. Djurić, o.c. S.37. Ljubinković, o.c. S.IV.
23. Djurić, o.c.
24. Tatsächlich wurden dort der Erzbischof Arsenios (1266), Savas II, Ioannikios (1337-56) und andere begraben.
25. Djurić, o.c.
26. Ders., o.c.
27. Zu dieser Kirche, s. Djurić, o.c. S.57 f. G.Subotić, L'église Saint-Démétrios à la Patriarchie de Peć,Beograd 1964.
28. Zusammen mit der Achéropoiétos, mit der Rotonda und mit der Demetrios-Kirche.
29. Meine Information über diese Funde verdanke ich meinem Kollegen S. Kissas, dem Leiter der Arbeiten, dem ich an dieser Stelle danken möchte.
30. Aus der weitgefächerten Literatur zur Bedeutung des Jüngsten Gerichts greifen wir die anerkannte Arbeit von B.Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrhunderts, Wien 1966 (Wiener byzantinische Studien, B.III), S.79 f.f. heraus, s. insbesondere S. 95 f.f.
31. S.z.B die Grabkirche von Bačkovo in Bulgarien, wo der Stifter Γρηγόριος Πακουριανός begraben wurde, die Grabkapelle des Chora-Klosters in Konstantinopel u.a.
32. S. V.J.Djurić, Pološko - Hilandarski metoh i Dragušinova grobnica, Zbornik Narodnog Muzeja, B.III, Beograd 1975, S.337 f., insbesondere S.342, Anm.54, wo er mit logischen Argumenten behauptet, dass die Christus-Kirche in Verria, in der die Kreuzigung und die Auferstehung in den beiden grossen Lünetten der Nord- und Südwand dargestellt sind, als Grabmal des Stifters Xenos Psalidas angelegt war.
33. Von der Kreuzigung ist nur ein Teil konserviert (s.Papadopoulos,o.c., Abb.18), von der Anastasis ist jedoch nichts erhalten. Wir stimmen mit Papadopoulos, o.c. S.59 überein, dass sich diese unterhalb der Kreuzigung befunden haben muss.
34. S. Εὐαγγελίδη, o.c. S.10. Papadopoulos, o.c. S.15.
35. H.Belting-C.Mango-D.Mouriki, The Mosaics and Frescoes of St.Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul, Washington 1978,Abb.12-13. Eine ähnliche Weiheinschrift existiert auch in der Christus-Kirche in Verria, welche, wie wir oben erwähnten, nach Prof. Djurić (s.Anm. 32), ebenfalls eine Grabkirche gewesen sein muss.
36. Den Inhalt der Texte s. bei Εὐαγγελίδη, o.c. S.48 f.
37. Belting-Mango-Mouriki, o.c. S.48 f.f., S.70.

VICTORIA KEPETZIS

TRADITION ICONOGRAPHIQUE ET CRÉATION DANS UNE SCÈNE DE COMMUNION

Avec deux planches

La reprise de la problématique concernant l'illustration des rouleaux liturgiques byzantins m'a été imposée par quelques nouvelles considérations à propos d'une illustration qui semble être une scène de Communion et qui se trouve dans le rouleau liturgique Stavrou 109,de la Bibliothèque Patriarcale de Jérusalem(fig.1).Ce rouleau que l'on peut dater de la fin du XIe siècle,et qui comporte les prières du formulaire de Chrysostome recitées à voix basse par le prêtre dans le sanctuaire,a été connu par l'article fondamental que lui a consacré jadis André Grabar[1].

La scène qui va nous occuper ici a été rattachée par ce savant à l'iconographie de la Divine Liturgie-thème qui se distingue,comme il est bien connu,de la Communion des Apôtres-et apparentée à la fameuse fresque absidiale de l'église de Sainte Sophie d'Ochrid datée vers le milieu du XIe siècle.Le même chercheur attribue également cette fresque à l'iconographie de la Divine Liturgie comme figurant spécialement le moment où la prière de la proskomidie est dite[2](fig.2).

A part l'analyse du décor du sanctuaire de cette église et la similitude formelle des ces deux scènes,cette attribution est également basée sur le fait que dans le rouleau,la scène de communion illustre la prière de

---

Cet article est un extrait de ma thèse de 3e cycle"Les rouleaux byzantins liturgiques illustrés du XIe au XIVe siècle.Relation entre texte et image",soutenue en Janvier 1981 et déposée à la Bibliothèque de la Sorbonne.Je remercie ici Mlle S.Dufrenne,directeur de ma thèse et le R.P.C. Walter pour leurs conseils,ainsi que les Professeurs Mme. D.Mouriki et M.D.Pallas pour leurs suggéstions.

1.A.GRABAR,Un rouleau constantinopolitain et ses peintures,DOP,8(1954) p.174,fig.10,cité GRABAR,Rouleau;je dois la photographie à M.J.Spatharakis.

2.R.HAMMAN-MAC LEAN-H.HALLENSLEBEN,Die monumentalmalerei in Serbien und Makedonien,I,Giessen,1963,pl.6;R.HAMANN-MAC LEAN,Grundlegung zu einer Geschichte der Mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien,Giessen,1976,p.134.Cette scène est mise en rapport avec deux autres figurant l'une,la Vision de saint Basile,l'autre le même évêque lisant dans son rouleau la prière de la Proskomidie,selon la "Vita" de ce saint:A.GRABAR,Les peintures murales dans le choeur de Ste Sophie d'Ochrid,CA,XV(1965),p.259,cité GRABAR,Peintures.Pour la polyvalence de la scène-Divine Liturgie,Grande Entrée-cf.S.DUFRENNE,Images du décor de la prothèse,REB,26(1968),303,n.30,et R.TAFT,The Great Entrance,A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St.John Chrysostome,OCA (200),Rome,1975,p.11,n.16,cité TAFT.

la proskomidie lui servant de titre. Or, de nouveaux éléments concernant le programme du sanctuaire, et l'examen de la juxtaposition de cette miniature au texte de la prière nous obligent de revenir sur ses conclusions afin d'éclairer et de préciser les liens internes de ces deux scènes similaires mais non pas identiques. Notre but, qui n'est qu'une hypothèse de travail, sera de mettre en évidence le glissement -qu'on observe plus clairement sur l'illustration que sur le fresque-, d'un schéma de Communion des Apôtres vers un schéma iconographique différencié contenant déjà des éléments qui seront plus tard repris dans le cadre de l'iconographie de la Divine Liturgie proprement dite.

Examinant la miniature sous l'angle formel, on remarque tout de suite la double figuration dans les marges des anges de la Grande Entrée portant l'un l'encensoir, l'autre le discos et, sur la tête, la patène. D'une échelle plus grande que celle des personnages de la Communion, ils flanquent la scène du milieu. Cette diversité d'échelle suggère une lecture séparée des deux illustrations, même si l'on doit admettre, comme on le verra par la suite, leur liaison possible, et même voulue par le peintre.

Mais laissons pour le moment l'analyse formelle de cette juxtaposition qui, complètement négligé jusqu'à maintenant, fournira peut-être la clef de ce que cette scène de communion apporte de nouveau, pour passer aux détails iconographiques du tableau encadré par les tresses.

Ce schéma iconographique suggère une Communion des Apôtres, d'autant plus que la même formule, où le Christ figure une seule fois derrière l'autel, est attesté dès le IXe siècle dans le psautier Pantocrator du Mont Athos[3], et répetée au XIe siècle dans le psautier dit de Bristol de la Bibliothèque du British Museum[4] (fig. 3). Ces scènes se rattachent toutes les deux, par le psaume qu'elles illustrent, à la Communion au sens stricte.

Pourtant notre miniature diffère de ces formules puisque dans celles-ci le Christ, soit fait le geste de la distribution, soit tient le pain et bénit. On ne connait pas d'analogie où le Christ tient le rouleau tout en faisait le geste de la bénédiction, tel que le présente la miniature que nous étudions. Par ailleurs, si dans le psautier Barberini de la Bibliothèque Vaticane (XIe s.), le Christ tient le rouleau, il fait également le geste de la distribution[5].

Quant à la scène d'Ochrid, précisée par la légende "μετάληψις"-"μετάδοσις" qui l'accompagnait jadis, et éclairée par la comparaison de la scène similaire du psautier Bristol, semble pouvoir être définitivement rattachée à la Communion des Apôtres[6]. D'autant plus que l'argument majeur d'André Grabar[7] qui attribuait cette scène dite par lui de la "proskomidie" à la scène du mur nord du sanctuaire où figurerait la Vision de saint Basile, ne tient plus, depuis que Cvetan Grozdanov a prouvé[8] qu'il s'agissait d'une Vision de saint Jean Chrysostome, sans rapport avec la célébration de la proskomidie[8bis] (fig. 4). Notre image par conséquent, quoique apparentée à des formules iconographiques qu'on vient d'énumérer, reste

---

3. Fol. 37r: S. DUFRENNE, L'Illustration des Psautiers Grecs du Moyen Age, I, Paris 1966, pl. 5, p. 24. Pour l'iconographie de la communion en général, cf. W. LOERKE, The Monumental Miniature, pp. 84-93, dans The Place of Book Illumination in Byzantine Art, Princeton 1975. La figuration frontale du Christ ne signifie pas toujours, comme Loerke semble dire, ibid., p. 89, qu'il ne s'agit pas d'une scène de communion-distribution: cf. n. suiv. Par ailleurs les deux attitudes du Christ sur une icône du XIe s. enseignent sur la coexistence de ces deux schémas iconographiques: P. MILJKOVIC-PEPEK, Une icône de la Communion des Apôtres, Χαριστήριον εἰς Α.Κ. Ὀρλάνδον Γ', Athènes 1966, pls. CXXVII, CXXVIII, p. 400. Pour les interférences des termes "communion" et "eucharistie", cf. infra, n. 18.

4. Add. 40731, fol. 53r: S. DUFRENNE, Psautiers, op. cit. pl. 50, p. 57; IDEM, Images du décor de la prothèse, op. cit. pp. 308, n. 57 et p. 309.

5. Gr. 372, fol. 188r. Cf. W. LOERKE, op. cit. fig. 18, p. 84.

6. Les deux légendes ont été lues à des moments différents par P. Miljkovic-Pepek, l'autre par S. Radojčić: pour toute la problématique les concernant, cf. S. DUFRENNE, Images du décor de la prothèse, op. cit. p. 309, n. 59.

7. GRABAR, Peintures, op. cit. p. 262. Cet argument a eté récemment suivi par A. WHARTON EPSTEIN, The political content of the paintings of Saint Sophia at Ochrid, JÖBG, 29 Wien, 1980, p. 319.

8. C. GROZDANOV, L'image de l'apparition de la Sagesse Divine à saint Jean Chrysostome dans l'église de Ste Sophie d'Ochrid (en serbe), in Recueil des Traveaux de l'Institut d'Etudes byzantines, XIX, 1980, pp. 149, 150, 154. Mais si cette interprétation faisant suite à des efforts bien antérieurs est satisfaisante, ibid., p. 147, 148, reste l'inconfort devant l'habit non féminin de la "personnification" de la Sagesse, que l'on retrouve sous l'aspect d'un ange, à Lesnovo, cf. ibid., p. 150, n. 16, et à Prizren, dans J. MAYENDORFF, L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine, CA, 10 Paris, 1959, p. 266, fig. 4, et p. 269, mais où le contexte diffère. Toujours est-il qu'avec cette interprétation un équilibre s'établit entre les scènes des deux évêques liturgistes et leurs portraits dans l'abside, Chrysostome étant par ailleurs l'auteur principal des Slaves: A. DOSTAL, The Origins of the Slavonic Liturgy, DOP, 19 (1965), pp. 81, 87, et G. SOULIS, The Legacy of Cyril and Methodius to the Southern Slavs, ibid., pp. 27, 32. Son absence à côté de Basile, observé par A. Wharton Epstein, op. cit. p. 324, a été attribué a des raisons politiques.

8bis. Les planches figurant la Vision de saint Jean Chrysostome et sa calque, se trouvent insérées, sans numéros, dans l'article de C. Grozdanov.

sans analogie absolue;et il ne nous reste,pour mieux la cerner,qu'à examiner son contact avec le texte de la prière illustrée,ainsi que les liens de cette prière avec le rite.Ceci permettra de préciser l'intuition fondamentale d'André Grabar,qui a distingué cette scène,la seule à s'étaler sur toute la largeur du parchemin après le frontispice,de celle de la Communion des Apôtres où le Christ figure deux fois et qu'on retrouve plus loin dans notre rouleau illustrant les paroles de l'Institution[9].

Notre miniature fait suite à la prière de la Grande Entrée et se trouve intercalée entre le titre de la prière de la proskomidie et le texte de cette prière.D'après son titre"elle est dite après que les Saints Dons soient déposés sur l'autel".

En fait le texte même de la prière de la proskomidie ne peut servir à expliquer lui seul le sens eucharistique de l'image.Comme l'a bien démontré Robert Taft,la prière de Chrysostome,quoique impliquée dans un moment sacramental du rite,et malgré son titre,n'est pas une prière d'offertoire[10].Le contenu par contre de la prière analogue du formulaire basilien s'avère parfaitement adéquat pour l'explication de l'image,l'accent étant mis sur l'offrande et le sacrifice .Dans sa seconde partie on lit: "Ὡς προσεδέξω ἐκ τῶν ἁγίων σου ἀποστόλων τήν ἀληθινήν ταύτην λατρείαν οὕτως καί ἐκ τῶν χειρῶν ἡμῶν τῶν ἁμαρτωλῶν πρόσδεξαι τά δῶρα ταῦτα "[11].

Le mot clé est ici ἀληθινή λατρεία ,qu'on rencontre dans un sens de sacrifice eucharistique,outre dans des sources plus anciennes,au Concile de Nicée,à la suite duquel,ce terme sera distingué d'autres termes presque synonymes,et réservé à la personne seule du Christ[12].

Vue sous cette angle,notre image semble glisser vers une image de l'institution de l'Eucharistie,les Apôtres étant les seuls à avoir transmis

9.A.GRABAR,Rouleau,p.174,n.13.En ce qui concerne les diverses hypothèses concernant le lien entre notre image et le texte,cf.V.KEPETZIS,op. cit.,p.41,notes 51,53.

10.TAFT,Great Entrance,pp.352-354,et 357.Ce qu'affirme aussi la Protheria de Nicolas d'Andida ch.19,PG 140,col.444,du XIe siècle;cf.ibid.,p. 358,n.32.

11.F.E.BRIGHTMAN,Litugies Eastern and Western,vol.I:Eastern Liturgies, Oxford 1896,pp.319[6]-321[27]:"et acceptez de nos mains de pécheurs ces Dons, comme vous avez accepté de la part de vos saints Apôtres ce vrai sacrifice":F.MERCENIER et F.PARIS,La prière des Eglises de rite byzantin,t.I,L'office divin,la liturgie ,les sacrements,Amay,1937, p.257;aussi le texte de Basile est plus riche en connotations sacramentales,non seulement dans cette prière,mais aussi dans les deux des fidèles:TAFT,op.cit.pp.366-367.

12.G.W.H.LAMPE,A Patristic Greek Lexicon,Oxford 1961-1969 s.v,n°9.L'

ce sacrement à l'exortation du Christ[13].Ceci est accentué par la légende"οἱ ἀπόστολοι " ,qui les accompagne et qui semble sans réplique dans des schémas analogues de cette formule iconographique.

Cette scène de communion pourrait alors fonctionner ici soit comme une image qui a émigrée d'un formulaire de Basile à celui de Chrysostome,soit encore commenterl'anaphore qui débute à cet endroit précis du rite[14]et plus particulièrement son sens christologique.

La première hypothèse pourrait trouver un pendant ailleurs:une image de saint Basile figurant dans un autre rouleau liturgique du XIe siècle,celui de la Bibliothèque Nationale d'Athènes 2759 et portant le formulaire de Chrysostome,illustre une prière jadis propre au formulaire de Basile; il est intéressant de noter que le texte de cette prière faisait partie du même recit de la "Vita" de saint Basile[15](fig.5).

Mais à côté des anges éventant les Dons déposés sur l'autel,la présence anachronique d'autres anges marginaux portant les Dons,enrichit la scène de communion non seulement du point de vue de la forme,mais aussi du point de vue sémantique,en juxtaposant deus étapes du rite qui se succèdent dans le temps.A ma connaissance,cette juxtaposition des anges exercant des fonctions différentes apparaît ici pour la première fois dans la tradition manuscrite.Quant aux anges qui agitent leur rhipidia, ils ne font que rappeler ici-comme sur la scène de la Communion des

interprétation donnée dans SOPHOCLES,Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods,Boston 1870,est "Lords supper".Voir la -dessus J.SCHULZ, Liturgischer Vollzug und sacramentale Wirklichkeit der eucharistischen Opfers,OCP,45(1975),p.259,n.31,en ce qui concerne les liens de ce terme dans les écrits des deux pères liturgistes et l'icône,et IDEM,op.cit., IIer Teil,OCP,46(1980),pp.5,et16.

13.IDEM,op.cit.,OCP,45(1979),p.266.Pour une bibliographie générale de l'Eucharistie pendant l'iconoclasme,cf.S.GERO,The eucharistic doctrine of the Byzantine Iconoclasts,BZ,68(1975),Heft I,p.12,13,n.46

14.V.KÉPETZIS,op.cit.,p.42,44,et 48.Je voudrais remercier chaleureusement le R.P.C.Walter pour la judicieuse remarque que ce passage lui a suggéré et dont il a eu l'amabilité de me faire part,selon laquelle cette scène pourrait fonctionner comme commentaire générale de l'anaphore. V.KÉPETZIS,op.cit.,p.40,n.41;pour autres considérations concernant le début de l'anaphore,voir TAFT,p.363.A propos des liens de l'iconographiede ce rouleau et le rôle du Christ à la liturgie selon la Protheoria,cf. KÉPETZIS,op.cit.,pp171,176,et n.46.

15.2nd prière de la préparation à la communion:"Πρόσχες Κε Ἰησοῦ" F.E.BRIGHTMAN,op.cit.p.341[7],F.MERCENIER,F.PARIS,op.cit.,p.245; l'image de ce rouleau inédit ,est publiée grâce à l'amabilité de M.P.Nicolopoulos, Directeur de la Bibliothèque:V.KÉPETZIS,op.cit.,p.43,pl.19.Pour consulter

Apôtres de l'église de Sainte Sophie de Kiev[16]-la présence des forces angéliques qui,évoquées dans le texte liturgique,et surtout dans l'hymne de Cherubicon de la Grande Entrée,concélèbrent avec le prêtre.Ces anges dits "de l'anaphore",commencent à être figurés dans l'art byzantin dès le XIe siècle[17],alors que les anges-porteurs des Dons ne seront représentés dans la peinture murale qu'au XIVe siècle:ils se profilent sur les murs de la prothèse de l'église de Péribleptos de Mistra,dont le décor d'un contenu iconographique différent,a des éléments formels en commun avec notre image[18].D'où l'importance de saisir le sens de ce double renforcement de l'idée de la Communion-Eucharistie et pendant la Grande Entrée,et à l'anaphore(**fig.6**).

Encore une fois,quoique notre texte de Chrysostome mentionne les Dons, c'est de nouveau dans le formulaire de **Basile** qu'on y trouve des références explicites et sacramentales:à la suite de la même phrase qui éclairait plus haut la scène de la communion,on lit: "οὕτως καὶ ἐκ τῶν χειρῶν ἡμῶν τῶν ἁμαρτωλῶν πρόσδεξαι τὰ δῶρα ",apportés par les anges-diacres,image en figuration anagogique du diacre[19].Ajoutons à cette liaison par trôp littéral du texte à l'image que l'idée de la communion est également évoquée par les mêmes anges - diacres de la

ce même texte de la "Vita",cf.GRABAR,Peintures,p.263.

16.V.N.LAZAREV,Old Russian Murals and Mosaics,London 1966,figs.21,22. A propos des forces angéliques que mentionnent les commentaires liturgiques,cf.R.BORNERT,Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VII au XV siècle.Archives de l'Orient chrétien,9 Paris 1966,p.206,et J. SCHULZ,Die byzantinische Liturgie.Vom Werden ihrer Symbolgestalt(=Sophia 5),Quellen Oestlicher Theologie,Freiburg 1964,pp.126-128.

17.Sinon plus tôt:V.N.LAZAREV,Mozaiki Sofii Kievskoi,Moscou 1960,p.108, n.2:on pourrait revenir-peut être sur le terme "eucharistie" appliquée à la scène du coffret du pape Pascal Ier,et ses liens avec des scènes de communion de psautiers byzantins;cf.aussi,V.ELBERN,Rom und die Karolingische Goldschmidekunst,dans Roma e l'età carolingia.Atti delle Giornate di Studio,3-8 Maggio 1976,Roma 1976,p.349,fig.356.

18.G.MILLET,Monuments byzantins de Mistra.Album.Paris,1910,pl.114,1,2. S.DUFRENNE,les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra,Paris 1970,p.50,et D.PALLAS,Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz,Munich,1965,pp.238,239,n.729.Pour l'influence de l'hymnographie sur le décor de la prothèse,cf.ibid.,p.277,et S.DUFRENNE,Images du décor de la prothèse,op.cit.p.302,n.26,et J.SCHULZ,Die byzantinische Liturgie,op. cit.,pp.173,et 182,n.50,183,pour des figurations de la Divine Liturgie.

19.Pour les renvois,cf.supra n.11;TAFT,op.cit.,p.206,n.91 pour la participation des diacres au transfert des Dons;ibib.,p.207,n.99,pour le reflêt dans l'iconographie du dogme de la non division des deux espèces lors leur transfert par le clergé à la Grande Entrée.

Grande Entrée,mentionnés dans l'hymne de Cherubicon[20].Cet hymne,entonné par les chantres pendant que le prêtre récite la prière secrète de la Grande Entrée,et que s'avancent les diacres portant les Dons,a comme thème dominant la réception du Christ par la Communion:
"ὡς τὸν βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι"[21].

Le même thème constitue le noyau de deux autres tropaires qui remplacent le Cherubicon;le premier,ancien tropaire de la communion,est chanté le jeudi saint: " Τοῦ δείπνου σου τοῦ μυστικοῦ σήμερον, Υἱὲ Θεοῦ κοινωνόν με παράλαβε "[22].

Le second,qui,entré plus tard dans la liturgie nous intéresse moins, est impregné d'un réalisme sacramental extrême et il est chanté le samedi saint: "ὁ γὰρ Βασιλεὺς τῶν βασιλευόντων καὶ Κύριος τῶν κυριευόντων προσέρχεται σφαγιασθῆναι καὶ δοθῆναι εἰς βρῶσιν τοῖς πιστοῖς "[23].

Or,pendant ces deux jours on utilise,comme il est connu,le formulaire de Basile dont on vient de se servir pour élucider notre miniature.Le caractère sacramental de ces tropaires met en évidence le schéma d'anticipation propre aux chants accompagnant la Grande Entrée de l'église byzantine.Dejà depuis le VIe siècle à Constantinople,l'hymne de Cherubicon participait des discussions liturgiques portant sur la présence ou non du Christ dans les Dons non encore sanctifiés de la Grande Entrée[24];et

20.Pour les références ,cf.TAFT,Great Entrance,p.54,texte A,n.5.

21.Ibid.,pp.63-65.La Protheoria,18,PG,140,441,explique le sens de la communion de ce texte:cf.infra n. 26.

22.Ibid.,p.54,texte B,et pp.68-70.Ce tropaire a été introduit dans la liturgie de Constantinople le VIe siècle pour remplacer l'hymne de Cherubicon:ibid.,p.69,n.64.Pour l'importance de cette substitution, cf.J.SCHULZ,op.cit.,IIer Teil,OCP,46(1980),p.10,11.H.FOLLIERI,Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae ,v.IV,1963(=Studi e Testi 214),p.267.

23.TAFT,Great Entrance,p.55,texte C,n.7;il est vrai que son utilisation est rare à l'époque qui nous intéresse:ibid.,pp.76,77,et H.FOLLIERI,op. cit.v.III(=Studi e Testi 213),p.498.Par ailleurs des archanges assistant à la messe illustrent dans notre rouleau la prière de Trisaghion,qui s'y re fère:GRABAR,Rouleau,p.173,V.KEPETZIS,op.cit.,p.126,notes 6,7.

24.Connues par le "Sermo de paschate et de Sacrosancta Eucharistia",de patriarche Eutychès,chap.8,PG,86[2],2400,2401A;TAFT,Great Entrance,pp.84-86

il faut croire que jusqu'au XVe siècle la même préoccupation continue à percer dans le commentaire sur la liturgie de Nicolas d'Andida,qui se réfère à la liturgie pontificale de la capitale,et qui s'adresse surtout au haut clergé[25].Se référant à l'hymne de Cherubicon,il indique que celui-ci nous invite à recevoir "le Grand Roi de tous par la Communion"[26]:

"Ὁ δέ ἀδόμενος χερουβικός ὕμνος προτρέπεται πάντας ἐντεῦθεν καί μέχρι τέλους τῆς ἱερουργίας προσεκτικώτερον ἔχειν τόν νοῦν πᾶσαν βιωτικήν μέριμναν κάτωθεν ἀφιεμένους, ὡς βασιλέα μέγαν μέλλοντας δέχεσθαι διά τῆς κοινωνίας."

Revenant sur certaines hypothèses pourrait-on voir un réflet de ces idées qui préoccupaient la pensée théologique byzantine,dans une illustration des Homélies de Grégoire de Nazianze,manuscrit de la fin du XIe siècle de Turin,où le Christ est figuré plongeant dans le calice que tient un diacre?Cette image illustre en le commentant le mot"Dons" que comprend un texte de contenu non liturgique[27](fig.7).

Sans aller jusqu'à dire que l'image du manuscrit de Grégoire est d'une iconographie apparentée aux anges marginaux du rouleau de Stavrou,la juxtaposition de ces derniers à une scène de Communion-Institution du sacrifice eucharistique pourrait évoquer la présence du Christ dans les Dons et dans l'Eucharistie.

Concluons:notre image témoigne d'un schéma de communion vidé de son sens habituel par le décalage de cerains gestes qui peuvent paraître minimes dans l'ordonnance de la composition mais majeurs dans l'expression sémantique,et elle est porteuse de formules iconographiques qui se développernt ultérieurement.Mais encore plus significatif,c'est d'avoir entrevu ce processus d'enrichissementdans notre miniature,ainsi que le rô-

n.135,p.98.Voir aussi V.KEPETZIS,op.cit.,p.47,n.82;encore que la survivance de ces préoccupations dogmatiques ne soit toujours admise,D.PALLAS, Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz,op.cit.,p.278,n.889,on retrouve leur écho et après le XIe siècle,chez Syméon de Thessalonique et Cabasilas:TAFT,Great Entrance,p.62,n.38.

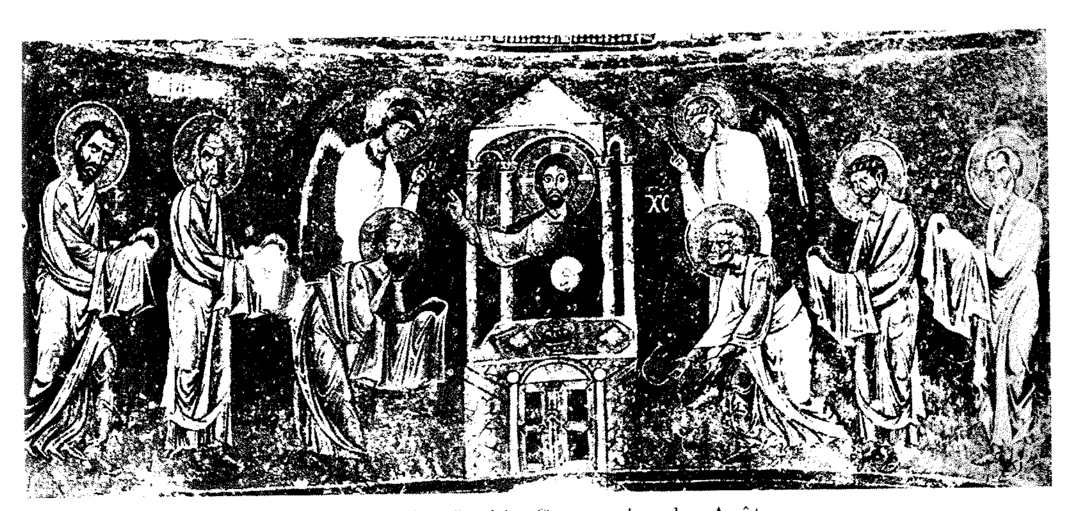
25.R.BORNERT,Les commentaires byzantins de la Divine Lirurgie,op.cit. p.199;cf.ibid.,p.184,à propos de l'auteur du commentaire.

26.Protheoria 18,PG,140,441;TAFT,Great Entrance,p.65,et p.52.

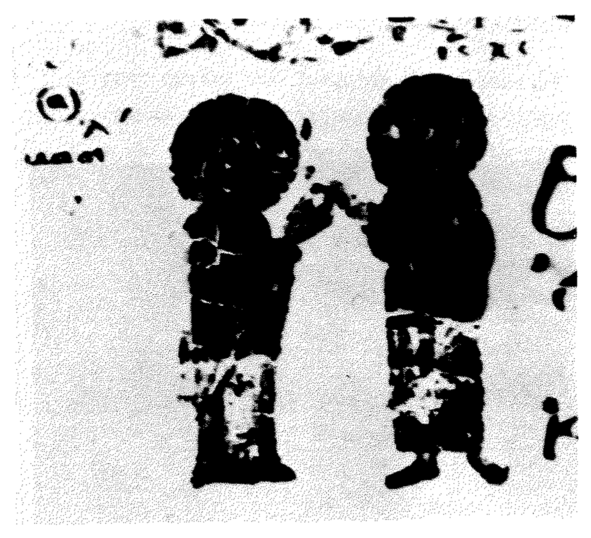
27.Bibliothèque Universitaire ,cod.C.I.6 ,fol.88:G.GALAVARIS,The Illustrations of the Homilies of Gregory Nazianzenus,Princeton 1969,fig.58, pl.IX,pp.172,173,qui rattache la miniature à une étape beaucoup plus avancée de la liturgie,et après l' épiclèse.



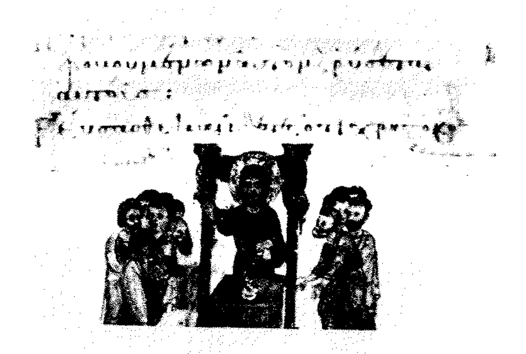
1. Jérusalem, Bibl. Patr. Ser. Stavrou 109. Communion — Divine Liturgie



2. Ochrid, Ste Sophie, Communion des Apôtres



5. Athènes, Bibl. Nat. 2759, f. 3v



3. Brit. Mus. Add. 40731, f. 53r



6. Mistra, Péribleptos, prothèse



4. Ochrid, Ste Sophie, mur nord du sanctuaire, calque

7. Turin, Bibl. Univ. C. I. 6, f. 88v

le qu'en ont éventuellement joué le texte écrit et les tropaires chantés.

La présence des anges marginaux, éclairée par des allusions des tropaires de la Grande Entrée, nous permet de pénétrer dans le vécu liturgique, évident aussi bien pour l'illustrateur que pour le haut clergé qui utilisait le rouleau, et de situer d'autres moments diachroniques de la messe par rapport à l'eucharistie dans laquelle culmine l'office liturgique.

En dernier lieu, on voit combien sont interchangeables-à cause justement de ce vécu sacramental quotidien-, les deux formulaires, celui de Basile et celui de Chrysostome, même si le premier, toujours plus riche en connotations liturgiques qui peuvent acquérir une valeur iconographique, semble mieux répondre à l'iconographie de notre scène.


INSTITUT FÜR BYZANTINISTIK UND NEOGRAZISTIK Universität Wien

IOLI KALAVREZOU-MAXEINER

SILVESTER AND KERULARIOS

One frustration of the Byzantine art historian is the inability to explain the particular meaning of artworks for their audiences. We usually know what is represented, but have little or no information about why a work was produced; we thus find it easier to talk about the common meaning of many works with the same subject matter than about the particular meaning of one. Sometimes this ease hardens into a tendency to overlook works that do not fit our notions of Byzantine art, even when these works provide clues, however difficult of interpretation, to their own genesis. One such work is a mid-eleventh century psalter with commentary in the Vatican Library, Vat. gr. 752. It is a large manuscript (33,5 x 27 cm.) that had close to 500 folios and over 200 miniatures, all painted on gold leaf. Largely ignored by art historians since its publication in 1942,[1] the psalter is unusual for more than its luxury. Its illustrations are unlike those of any other psalter. There is nothing odd about the composition or appearance of the illustrations, but if one looks at them with a Byzantine eye they become puzzling, since their content breaks conventions of Byzantine psalter illustration. For example, David and Christ are frequently seen together in a single action, anachronistically rather than in a typological relationship. The first clues to interpreting the manuscript, then, lie in the inscriptions which help identify the scenes.

The inspiration for the illustrations generally comes from a few words in the continuous commentary or catena that accompanies the psalms; the catena was assembled especially for this manuscript.[2] Sometimes short sentences are extracted from the catena and added to the scenes or even attributed to the figures as quotes, although often there is no apparent relationship between illustration and commentary. For example, the commentary of Theodoret on psalm 49 (fol. 159r) discusses God's epiphany and judgment, and the right way to sacrifice and bring thanksgiving. While these topics derive from the

verses of the psalm, the illustration has no relationship to the commentary. It shows Christ and David seated behind a table accompanied by four other figures; the inscription reads: "Christ permitted the prophets to sit with him." Or the scene accompanying psalm 16 (fol. 51r), which shows the sons of Korah, to whom some psalms are ascribed, confessing to St. Silvester. The inscription translates: "The sons of Korah making their confession to St. Silvester." But the commentary provides no illumination. Both of these illustrations imply that they belong to a narrative, though no such narratives are known, and the anachronism of at least the latter makes such a narrative unimaginable. In general, the commentary does not provide enough assistance to interpret the illustrations, but serves merely as their formal source. The choice of figures and their actions cannot be explained from within the psalter itself.

Fortunately, the manuscript supplies other clues. The anachronisms of the illustrations almost demand interpretation not directed at biblical events or customary religious meanings. The scenes that catch our attention are those that place David and Christ together, or Old Testament figures together with rarely encountered Christian saints and bishops. Of the anachronistic figures, St. Silvester is perhaps the most unusual. He is identified by inscriptions eight times in the manuscript -- almost as often as he occurs in the rest of Byzantine art -- but his appearance varies, suggesting that his function in the scenes outweighs reproduction of a received iconography. Two examples will have to suffice. The image accompanying psalm 42 (fol. 142r) shows Silvester standing before an altar, approached by David and another figure. The inscription reads: "David saying to St. Silvester: you helped me and sheltered me." The illustration to psalm 44 (fol. 148r) shows Silvester speaking to David: "St. Silvester is saying to David: this one is writing about the hearts of those who believe in him." One assumes that the anachronisms would not have disturbed the intended audience if the characters or scenes pointed to another meaning. That is, the figures can be placed together because they have a second level of interpretation, one that is not directly

relevant to the psalms nor immediately open to us. The dedicatory verses of the manuscript, however much a topos, suggest that such meanings are hidden in the manuscript. The verses read in part: "I, the Davidic book of odes . . . bring a glorified heart to those who understand and divine thoughts to those who can perceive."

The next step to understanding the scenes in Vat. gr. 752 is to question the choice of figures. Why St. Silvester, a saint not very popular in Byzantium? Why is he chosen as the one to whom, for example, David goes for assistance, and why does he appear in the manuscript more often than any other saint? The fact that the manuscript's paschal tables date it precisely to 1059 limits the historical circumstances that can be brought to bear. Recent scholarship has pointed out[3] that the historical sources suggest that Cardinal Humbert brought the famous text of the Donation of Constantine to the attention of the ambitious patriarch Michael Kerularios during the disputes leading to the schism of 1054. St. Silvester was bishop of Rome during the reign of Constantine the Great, and was said to have received the Donation. Kerularios seems to have used this document for his own purposes, to help advance the position of the patriarch vis-a-vis the emperor. Theodore Balsamon, for example, in his commentary on the Greek text of the Donation,[4] says that some patriarchs such as Kerularios attempted to apply the privileges to themselves that the Donation had given to the popes. The historian Kedrenus reports that Kerularios treated the emperor Isaac Komnenos with presumption, threatening to unseat him if he did not get his way. Kerularios also put on the purple boots reserved for the emperor, a prerogative the Donation granted the bishop of Rome; he asserted, according to Kedrenus, that this was the custom of the ancient priesthood, adding that little separated the priesthood from the kingdom, except that the priesthood was more worthy.

Romily Jenkins[6] used these and other sources to discuss an eleventh century silver cross now at Dumbarton Oaks. The cross shows Constantine bowing to Silvester, who holds icons of Peter and Paul. Jenkins argues that Kerularios was the owner of the cross and that he used the scene as a symbolic representation of the patriarch's view that the

emperor should be subservient to the church. As Constantine bows on the cross to Silvester, so the emperor was to bend to Kerularios. The appearance of Silvester in the manuscript may well have a similar function; that Silvester assumes an important place in the illustrations of Vat. gr. 752 is beyond doubt, though his exact role cannot be determined without further research. There are, to be sure, many other images in the manuscript that prompt pursuit of this line of research.

Most striking is the extraordinary stress given to the penitence of David.[7] While the image of the penitent David is a common part of other psalter illustration, it is normally restricted to illustrating psalm 50, where it recalls the adultery with Bathsheba. In Vat. gr. 752 scenes of David penitent are distributed throughout the manuscript. The first instance illustrates the second verse of psalm 2 (fol. 20r), which condemns the haughtiness of kings. Most commentators discuss how the arrogance and ignorance of Herod and Pilate led to the crucifixion of Christ; this is the theme commonly illustrated in psalters. But in Vat. gr. 752 a prostrate David is led to Christ by the archangel Michael, the patron saint of Kerularios, and David is shown in need of pardoning. The inscription inserted in the miniature identifies the act: "And Christ is pardoning David." A penitential image is even used to detract from the glory of David's victory over Goliath. In psalm 34 (fol. 104r) the miniature immediately following the depiction of the combat shows David again prostrate before Christ, and again, according to the inscription, awaiting judgment. David says: "Because you are just and just is your judgment." The other scenes of this type in the manuscript have similar phrases in the inscriptions, for example, "And the lord has remitted his sin," "Christ is pardoning David," etc. The repetition of these scenes of submission demands some kind of explanation. Why should David be shown repeatedly in submission?

Given the date of the manuscript in 1059 and the common correlation between David and the emperor, one naturally returns to the conflict between Isaak Komnenos and Kerularios in the latter years of the emperor's reign. In 1058 Isaak had Kerularios arrested, but

the patriarch refused to resign. Thus a synod was summoned to examine him, in the words of Psellos, for "impiety, tyranny, murder, sacrilege, and unworthiness." Kerularios, however, died on his way to trial. The emperor had his body returned to Constantinople and himself performed public penance: Isaak went to the tomb of Kerularios, threw himself on the ground sobbing, and asked the patriarch to pardon him for his undertakings against him. The government subsequently supported the creation of a cult around the dead patriarch. Opposition to Isaak from various quarters continued,[8] until in December 1059 the emperor was forced to abdicate and entered the Studios monastery that was the center of Kerularios' support.

The manuscript, then, must have been produced between Kerularios' death in November 1058 and Isaak's entry into the monastery; it marks the period when the emperor was the leading penitent for the cult of the deceased patriarch, and its illustrations seem to express the viewpoint of the patriarch's supporters. The illustrations, that is, have their own story to tell.

Only further research can reveal how closely the intentions of the manuscript's creator can be known. But this direction of research is worth pursuing, in my opinion, because it starts to probe how artistic tradition was used in Byzantium. The manuscript, it should not be forgotten, is still a psalter; the topical commentary is, so to speak, hidden in the illustrations for those "who can perceive." It is not surprising to find such commentary in a psalter, since the psalter text is lyrical rather than narrative and leaves room for interpretive illustrations. Scholarship has long known, for example, without quite knowing how to deal with it, that the images of the Chludov psalter make statements about iconoclasts. The political overtones I would like to see in Vat. gr. 752 are expressed in a manner appropriate to a tightly controlled environment; one could deny their presence if necessary. It is only the firm control of common artistic and intellectual tradition that makes possible the bending of this tradition to more specific ends. The weight of this tradition hides its specific uses from us, without special

analysis, but revealed them to its audience, which had a refined means of using tradition to comment on tradition.

Notes

1) Ernest De Wald, The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, III, Psalms and Odes, Part 2: Vaticanus Graecus 752, Princeton 1942. The most incisive remarks and provocative suggestions about Vat. gr. 752 are those of Irmgard Hutter, "Oxforder Marginalien," JOB 29 (1980), 331-343, made while discussing a derivative manuscript, Canon, gr. 62 in the Bodleian Library (only two illustrations were copied).

2) G. Karo and I. Lietzmann, Catenarum Graecarum Catalogus (Nachr. K. Ges. Wiss. Gottingen, ph.-h. Kl. 1), Gottingen 1902, 59.

3) Angeliki Laiou, "ΟΙ ΔΥΟ ΕΞΟΥΣΙΕΣ: Η ΔΙΑΜΑΧΗ ΜΕΤΑΞΥ Α ωΝ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΘΕΩΡΙΕΣ ΤωΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝωΝ

4) Ibid., 112.

5) Skylitzes-Cedrenus II, 643.

6) Romily Jenkins, "A Cross of the Patriarch Michael Cerularius," DOP 21 (1967), 235-40.

7) Discussed in the unpublished master's thesis of Shalom Sabar, "Sacerdotium and Imperium in the Vatican Psalter Codex Graecus 752," University of California, Los Angeles, 1980.

8) Eugen Stanescu, "Les reformes d'Isaac Comnene," Revue des Etudes Sud-Est Europeennes 41 (1966), 55-69.

TAMAR AVNER

THE IMPACT OF THE LITURGY ON STYLE AND CONTENT

The Triple-Christ Scene in Taphou 14

With two plates

Byzantine painting of the Middle Period offers examples in church vaults and miniatures in which are depicted either two or three Christ figures represented in the hieratic symbolic mode, each characterized by a different iconographic Christ-type. Together they correspond to three life stages: the young Emmanuel rendered as an Infant or a beardless youth, the adult bearded Christ wearing purple as the Pantocrator, and the grey-haired old man figuring the type known as the Ancient of Days. Individually and in combinations, the symbolic meaning of these figures as coeval Christological manifestations has been discussed recently in a number of studies by various scholars, among them Kantorowicz and others.[1]

* This paper forms part of my doctoral thesis supervised by Professors H. Belting and M. Rosen-Ayalon and submitted to the Hebrew University Jerusalem. I thank both for encouragement and efforts, and Princeton University for its hospitality and excellent research facilities extended for three years. Thanks are due to the Lady Davis Fellowship Foundation for a most generous grant during two years used for study and research at Princeton.

Above all, this is an opportunity to express deep gratitude to my teacher Prof. Kurt Weitzmann to whose boundless generosity I owe more than words can convey, especially for the privilege of researching for my thesis beside him in the stimulating atmosphere of the manuscript room at Marquand Library. I thank him for the continous personal and and academic assistance, for sparing much of his precious time to discuss and guide me and for sharing with me his vast experience. I drew more from his lucidity, radiant vitality and personal example which was an invaluable source of inspiration in critical observation and intellectual discipline.

1 For discussions and further literature, see G. Millet, La dalmatique du Vatican, Paris, 1956, pp. 42-43; A. Grabar, "La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge," in L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge, I Paris, 1968, pp. 51-62, esp. 54-57 (includes early sources); E.H. Kantorowicz, "Puer exoriens," in his Selected Studies, New York, 1965, pp. 33-34. On triple-Christ images in miniatures, consult Der Nersessian (JÖB, 21 (Festschrift Otto Demus) (1972) 104-117), Belting (Zeitschrift für Kunstgeschichte, 38 (1975) 227-231), Tsuji (DOP, 29 (1975) 167-203), Papadopoulos (CA, 18 (1964) 132 ff.), Weitzmann (RESEE, 7 (1969) 239-253) and Gerstinger (in Festschrift für W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag, Graz, 1956, 79 ff.). Examples of triple-Christ images in medallions in churches, in S.M. Pelekanidis, Kastoria, I, Thessaloniki, 1953, pls. 6, 9, 14a, etc.

Where only two figures occur, the iconography is evidently based on the dogma of the dual natures of Christ in accordance with John 1:1-18.[2] But the triple-Christ image remains enigmatic, and the hypothesis recently positted by Tsuji that both dual- and triple-Christ images depend on the same source, being connected in a progressive process of development of proto-Trinitarian iconography, remains to be proved. It is still unclear in what sense precisely and which passages in the liturgy specifically call for the triple combination instead of the canonical two.

This paper aims at clarifying this issue through the analysis of two narrative miniatures dealing with this theme in a Constantinopolitan manuscript of the 6th decade of the 11th century, namely, codex Taphou 14 of the Greek Patriarchal Library in Jerusalem. They appear on fols. 106(107)v and 107(108)v,[3] and although separated by two other miniatures, they are nevertheless closely connected through their dependence on a continuous text and through their physical position on the consecutive pages. The text is an elaborate legendary account of the story of the Magi excerpted from a larger anonymous 5th-century romance known by its edited title as the "Religious Disputes in the Sassanian Court".[4] This

2 One figure combines the three Christ-types in the 7th-century encaustic icon in Sinai, see K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, Vol. I, Princeton, 1976, pp. 41-42, pl. XVIII and fig. 20 (bibliog.).

3 The number before the brackets refers to the pagination in the manuscript including fol. 51a, as in A. Papadopoulos-Kerameus, Hierosolymitiki Bibliothiki (in Greek), I, Sankt Peterburg, 1891, pp. 45-65. The number within the brackets refers to the Library of Congress pagination which corrects for 51a (and has caused great confusion and errors), see K. Clark, Checklist of Manuscripts in the Library of the Greek Patriarchate Library in Jerusalem Microfilmed for the Library of Congress, Washington, 1950.

4 E. Bratke, Das sogenannte Religionsgespräch am Hof der Sassaniden (Texte u. Untersuchungen, XIX, no. 3), Leipzig, 1899. Our text is between pp. 5.11-9.5 and 11.3-19.9.

was later incorporated into an 8th-century homily on the Nativity of dubious origin which was traditionally ascribed to John of Damascus.[5] In Taphou 14, it is inserted into a sermon by Gregory of Nazianzus and is accompanied by fifty miniatures painted in vertical sequence in the right column without frames or background and referring to the adjacent lines in the left.

The first scene (fig. 1) which appears at the bottom of fol. 106(107)v is adjacent to a passage relating how the Magi in Bethlehem saw the infant Jesus already two years old playing on the floor, and emotionally moved, "Then the Magi lifted the Infant Jesus in their arms by turn and worshipped him ...."[6] Accordingly, the seated Virgin on the right watches the three Magi in a row attending or embracing Christ, but each holds a different Christ-type. In the center the old Magus bends over to the right extending his hands to the Infant of the Emmanuel type, rather awkwardly suspended on the groundstrip, presumably sitting on it. Further to the left, the dark-bearded middle-aged Magus carries a little seated figure of Christ as an adult dressed in purple and black-bearded. He is turned away from the center and points at a third minute figure of the Ancient of Days sitting in the arms of the young beardless Magus at the extreme left. The Ancient of Days wears a pink chiton under a light blue himation, which are the colors worn by Christ in a presentation of the Anastasis depicted in the first headpiece panel on fol. 2r, heading the first Easter Homily in the liturgical collection by Gregory Nazianzanzen

5 Known by the opening words Ὁπόταν τὸ ἔαρ ("Whenever Spring comes around"), the sermon was transliterated and inadequately edited by Sophronios Eustratiades, "Λόγος εἰς τὴν γέννεσιν τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν," Νεὸς Ποιμήν, III (Constantinople, 1921) 23-42. Galavaris (The Illustration of the Homily of Gregory of Nazianzus, Princeton, 1969, p. 225 n. 1) has confused this sermon with another attributed to John of Euboea on the "Massacre of the Infants and on Rachel", in Migne, PG, vol. 96, col. 1501-8.

On an alternative attribution to one John of Euboea, see the literature quoted in H.G. Beck, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, München, 1959, p. 503 n.1, esp. F. Dölger, "Johannes 'von Euboia'," ABoll., 68 (1950) 5-26.

6 Eustratiades, p. 37.16-18. All translations from the Greek are mine.

Not all the details in this unique scene are explained by the text. One must refer also to the passage on the right side on the opposite page at the bottom of the left column on fol. 107(108)r for the number and differentiation of the Christ figures. Here the story relates that after the Magi departed from Bethlehem,[7]

> "... they came to the place in which they were lodged and told to each other the story of the Child and how he had appeared to them. The first of them said, 'I saw him a Child.' The second said, 'I saw a man no younger than thirty years.' And the third, 'I saw him an elderly aged man.'"

The order of the Magi by decreasing age from the Virgin is consistent with the order observed throughout the manuscript. This explains why the first who attends the Emmanuel is the old Magus and the last embracing the Ancient of Days is the youngest. The picture thus combines two episodes in the tale, the events experienced by the Magi in Bethlehem and the later recapitulation of that experience in the lodging place. The full meaning should be understood on two levels of which the first is the simple and straightforward illustration of the text. In addition, however, the painting follows the legend in conveying a symbolic embrace of Christ revealed in three simultaneous life-stages in an evocation of a retrospective nature as a renewed visualization of the Christophany. Hence the meaning of the Triple-Christ image lies inherent in the theology which lies at the bottom of the legend. This combines two fundamental notions regarding the nature of the Divine manifestation in Christ. The first is that Christ is polymorphos (πολυμορφός), that is to say appears in simultaneous shapes. The belief that he appears in life stages has been shown to have roots in Sassanian religious notions of deified Time.[8] The second idea harks back to an early Christian tradition wherein the revealed Deity by Evocation is envisaged in terms of a reiteration of the events of the terrestrial history of Jesus, dwelling upon those which are significant in the economy of the salvation of mankind. Such recitation of the symbolic events of Christ's life is

7 Ibid., p. 38.4-6.

8 Kantorowicz, loc.cit., esp. the literature in footnotes 56-61.

repeated a number of times in the Divine Liturgy, of which the most important are two passages which belong to the very early stages in the development of the Eastern Liturgy. In the Commemoration, which is the first of the two major sections of the Divine Liturgy, and the function of which is to evoke the memory of the Redeemer as ritual of Remembrance, the essential events recalled are the birth by the Virgin Mary and the Holy Spirit, the sufferings culminating in the Crucifixion, and the Resurrection with the miraculous happenings which followed. Such a recitation appears in the Anaphora of the Liturgy of St. Basil and also in the climactic part of the ceremony in the Crede in which each participant in the ritual in the community of the faithful declares his belief in Jesus Christ who [9]

> " ... descending from heaven was incarnated by the Holy Spirit and the Virgin Mary and humanized, and was crucified for our sake by Pontius Pilate and he suffered and was buried and arose ... and ascended into the heavens and is seated at the right side of the Father."

The three life-stages epitomized are symbolical of the Incarnation, the sufferings which embody Christ's sacrifice throughout his terrestrial life, and the Victory over death.

Similar conceptions of the Christological manifestation are prominent in legends of the Magi emanating from the East and are connected with Syrian sources. One elaborate version of the story of the Magi which shares the ultimate origin with our Nativity Homily is found in the Armenian Gospel of the Infancy (XI.19).[10] The closest, however, is another account in a unique syriac manuscript, a palimpsest in the Assemani collection in the Vatican Library (cod. syr. 162), a chronicle

9 F.E. Brightman, Liturgies Eastern and Western, Oxford, 1896, pp. 326- and 383 for the text of the Crede. See also E. von Dobschütz, Christusbilder (Texte u. Untersuchungen, n.f. III), Leipzig, 1899, p. 145.

10 P. Peeters, Évangiles Apocryphes, II, Paris, 1941, pp. 143-149. Baumstark (Geschichte der syrischen Literatur, Bonn, 1922, p. 69f) produces evidence of a Nestorian Syrian version of the Armenian Gospel of the Infancy brought to Armenia in 590 AD, but the date of the syriac book which was used for the translation is open to question.

written before 774/5 AD in the monastery of Zuqnin in Syria.[11] It tells how after a lengthy prophetic revelation in a cavern where the gifts were miraculously treasured, the Magi stop to exchange views about the vision of the Infant Jesus and discover to their amazement that their revelations varied. Later, on their way to their country, they re-evoke similar effigies while eating provisions miraculously renewed by an angel. In their accounts, they explicitly distinguish three life-stages in Christ's manifestation as an Infant, as a suffering adult on the cross, and as a glorious old man rising victorious from the dead and received by angels at the gates of heaven.

In the simple terms of the legend in the Nativity Homily, the Magi in the lodging place do not repeat the exact experience in Bethlehem, in which the Epiphany is a manifestation of Christ as an infant. It is only in the recollection that they recall the manifestation of three figures in the sense of a liturgical Remembrance. Accordingly, the artist did not paint the traditional scene which in Byzantine art symbolizes the Epiphany in Bethlehem, namely, the Adoration of the Magi (Mt. 2:12). Instead, he represented Christ in the three types which appear in vaults of contemporary churches, For the manifestation in the event of the birth or Incarnation, the type used was the Emmanuel, either as an Infant or as a beardless young man; for the phase of Christ's manifestation in adulthood, which in the economy of human salvation signifies the divine sacrifice, the traditional type was the dark-bearded Christ in royal purple which figures in scenes of the Ministry up to the Crucifixion, or the Pantocrator; but for the victorious Christ manifested after death in the miraculous appearances in the Resurrection and Ascension and rejoined with the person of the Father,

11 The manuscript was recently exhibited; see Il Libro della Bibbia, catalogue, Internationale del Libro 1972, Promosso dall 'UNESCO (Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972), p. 5, No. 6, Tav. IV. The text published by O.F. Tullberg, Dionysii Telmahrensis Chronici liber primus e. cod. ms. syr. Bibl. Vaticanae transcriptus notisque illustr. Upsala, 1848-1851, pp. 104-105 and 107-109. See also F. Hease, Or.Chr., n.s. VI (1916) 65-90, 240-270. A convenient Italian translation of the Magi episodes are given by U. Monneret de Villard, Le Leggende Orientali sui Magi Evangelici (Studi e Testi, 163), Città del Vaticano, 1952, pp. 35 and 45.

a different figure was required which would enfold in its meaning that aspect of the Deity which is beyond human comprehension, which is both Father and the timeless God revealed to the Old Testament prophets, to which Christ the Word is joined after the Ascension. For this concept of the Christological manifestation the Ancient of Days was adopted.

It is clear that the scene on fol. 106(107)v was meant to render a visual counterpart to the passage located on the right side of the miniature while interpreting the act of the Magi's recollection as a liturgical Commemoration. The precision of this explication of the triple-Christ iconography is beautifully borne out by the miniature (fig.2) which illustrates the continuation of the text at the top of fol.107(108)v which reads:[12]

> "As they were marvelling at the change of the appearance of the Child, an angel stood over them flashing as lightening, fearful to the sight saying to them, 'Depart hastily from these parts, lest you fall victim to a plot."

The scene beside it in the top right column shows an angel flying down from the top left and addressing the three Magi feasting around a sigma-shaped table. The text says nothing about a meal of which the Magi partake at the lodging place, and the setting is clearly the artist's personal contribution meant to add to the story in the pictures the meaning of a symbolic enactment of a Eucharistic meal through which the total Christological manifestation is evoked by the Magi. One should add that the scene of the Warning of the Magi told in Mt. 2:13 does not occur in Infancy cycles prior to Iconoclasm, and it is very rare in Byzantine art. The only certain case which survives in the 9th-century copy of the Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris (ms. gr. 510, f. 137r) shows the three Magi asleep on a mattress and warned by an angel in a dream. The presence of the latter contradicts the canonical account but is in accordance with the Protevangelium of St. James (XXI:4).

The addition of the idea of the meal transforms the recollections of

12 Eustratiades, p. 38.6-10; Papadopoulos-Kerameus, p. 57.

the Magi, in essence, into what is called in the theology of the Eucharist the Anamnesis[13] which in the Greek means Remembrance, for in a sense the Eucharist is a re-enactment of the Divine manifestation which the liturgists call the representatio. The consumption of the sanctified bread enables the participants in the mystic ritual (here, the Magi) to gain symbolically renewed knowledge and possession of Christ's body and understanding of his dual natures, the human and the divine.

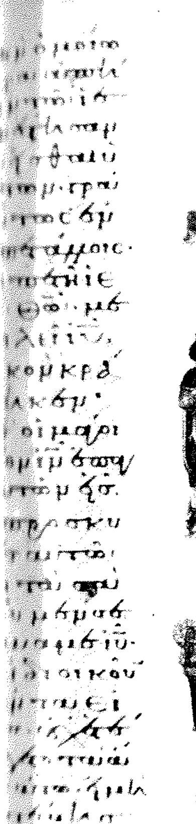
This interpretation of the second scene is pictorially supported by the iconographic similarity to the scene of the Last Supper.[14] In particular the connection is reinforced by the objects on the table seen in contemporary renderings of the Last Supper, as this example from the marginal Barberini Psalter (Vatican gr. 372, fol. 68r), of the end of the 11th century, demonstrates (fig. 3). Especially should be noted three crescent shaped objects with two indentations resembling a classical pelta-axe, two of which are seen in the psalter.[15] I have no explanation for this enigmatic motif which seems to hark back to some shape of a Eucharistic vessel abstracted beyond recognition. This, however, is no obstacle in tracing its history and proving its persistent link to the iconography of the Last Supper. Limited time does not permit to unravel its history but the motif occurs in one of the earliest surviving examples of the Last Supper in the 6th-century Rossano Gospels (fol. 3) and thereafter.[16] In the 11th century it emerges also in

13 In the NT the word is used in accounts of the first Eucharist (I Cor. 11:24, Luke 22:19). Liturgists use it to refer to the perpetual "re-calling," "memorial," and "re-presenting," in the church of Christ's sacrifice. See N.A. Dahl, "Anamnesis. Mémoire et commémoration dans le christianisme primitif," in Studia Theologica (Lund), i (1948) 69-96; J.A. Jungmann, Das eucharistische Hochgebet; Grundgedanken des Canon Misal, Würzberg, 1954, pp. 9-25, esp. 24; Dom Gregory Dix, The Shape of the Liturgy, Glasgow, 1954, pp. 243 ff, 245, 255 and 263 ff on the Eucharist as Manifestation.

14 G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, Paris, 1916, p. 286 ff., figs. 272, 277, etc.

15 Ibid., fig. 278.

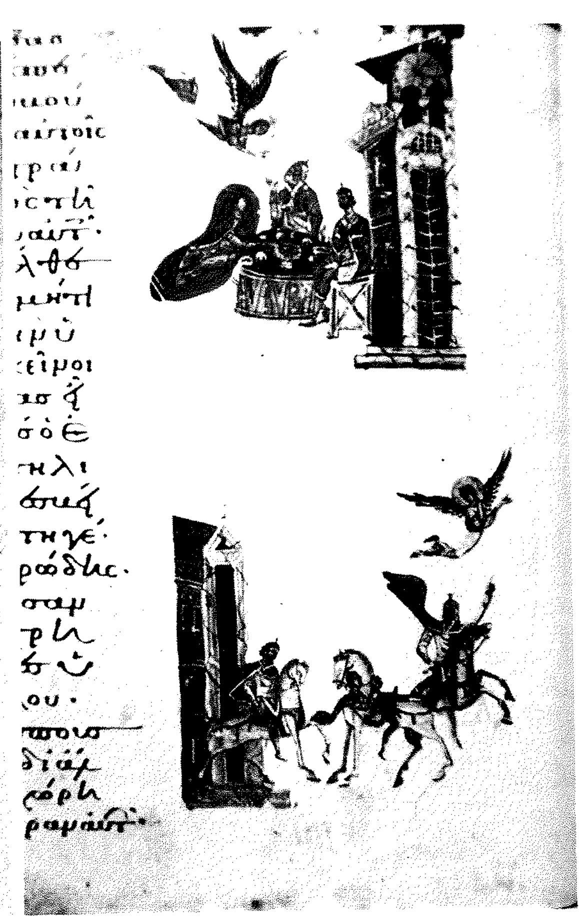
16 A Muñoz, Il Codice Purpureo di Rossano, Rome, 1907, p. 14, pl. V. A recent color photo is given in W.F. Volbach, Early Christian Art, London, 1961, pl. 238.







1. Jerusalem, Greek Patr. Lib., Taphou 14, f. 106(107)v



2. f. 107(108)v. Top: The Warning of the Magi. Bottom: The Magi depart from Bethlehem



1a. Enlarged detail. The Magi embrace Christ

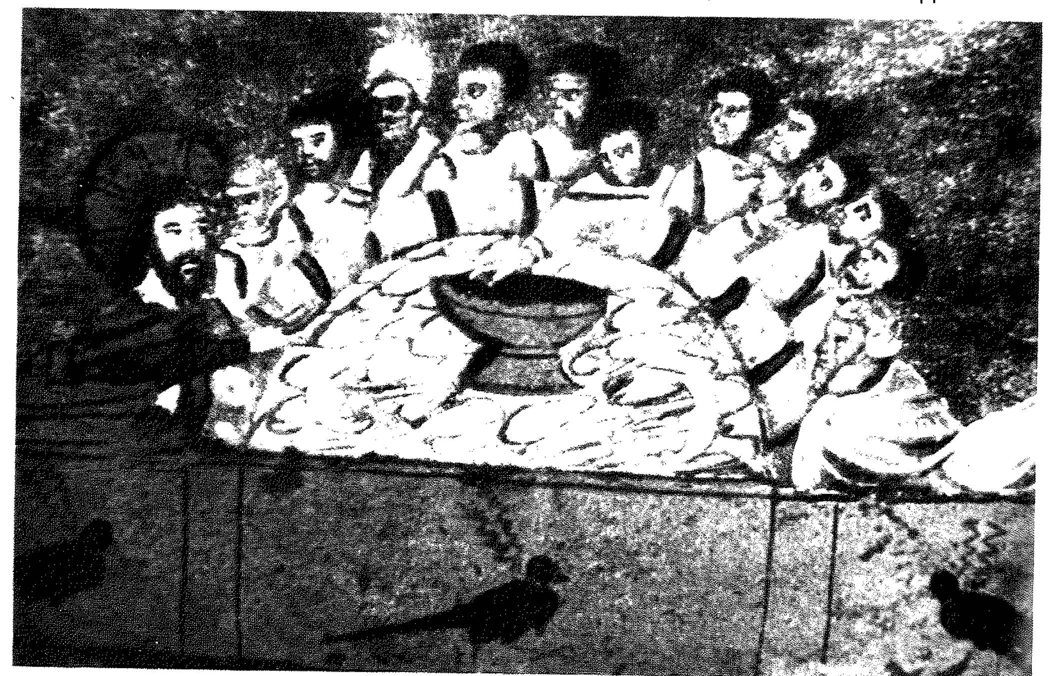




2a. Enlarged detail: Warning of the Magi



3. Vatican, gr. 372 (Barberini Psalter), f. 68. The Last Supper



4. Rossano, Palazzo Archivescovile, Museo Diocesano, Gospels, f. 3. The Last Supper

in the scene of the Hospitality of Abraham (Gen. 18:1-5) in the marginal psalters, which is the Old Testament type for the Trinity and the Eucharistic sacrifice.[17] This addition seems to reflect a desire to assimilate the Hospitality to the Last Supper on the basis of the thematical connection on the symbolical level.

To conclude, the two scenes discussed offer a rare opportunity to penetrate the meaning and define with unusual precision one of the central iconographic themes in the decorative program of Middle Byzantine churches, which inspired the triple-Christ images represented in religious texts. Furthermore, the adherence to the narrative mode in Taphou uniquely exhibits an unusual liberty taken with the most lofty religious theme of the Christological manifestations and reducing it into intimate terms of emotional and narrative expression. This approach, which is in perfect harmony with the general character and style of the illustration throughout the Nativity Homily, demonstrates a sensitivity for artistic unity between paintings and legend. The attitude, therefore, counterbalances the enormous attention given in recent scholarship to the transformation of narrative representation into a more hieratic symbolic character of painting under the impact of the liturgy.

17 On the iconography of the Hospitality of Abraham consult: DACL, "Trinité," t. 15, pt. 2, col. 2788; and "Abraham" in t. 7, pt. 2, col. 1561-2. On the Trinity in Byzantine art, see A. Alpatov, "La Trinité dans l'art byzantin et l'icône de Rublev," Échos d'Orient, 30 (1927) 15-186, and N.V. Malickij, Seminarium Kondakovianum, II (1938) 33 ff (French resumé on p. 46). It is significant that the motif is missing from the 9th-century Chludov Psalter, see M.V. Ščepkina, Miniatjuri Chludovskoi Psalter, Facsimile, Moscow, 1977, fol. 40r.

SVETLANA TOMEKOVIĆ

LE JUGEMENT DERNIER INÉDIT DE L'ÉGLISE D'AGÈTRIA (MAGNE)

Avec deux planches

L'église d'Agètria se trouve à une bonne demi-heure de marche de Stauri, situé dans la partie occidentale inférieure de la péninsule. La route qui part au Nord de ce village s'arrête à proximité de vestiges d'anciennes fortifications; de là il faut descendre légèrement vers l'Ouest jusqu'à la côte rocheuse de la mer. Une fois face à la mer on aperçoit l'église érigée sur un rocher abrupt à gauche. Cette position assure à l'édifice l'isolement absolu entre le ciel et la mer.

Plusieurs inscriptions sont conservées à Agètria (1) mais elles ne fournissent aucun renseignement concernant la chronologie ou le vocable du sanctuaire. Le nom actuel est une déformation de qualificatif è Odègètria inscrit à côté d'une Vierge du type Blachernitissa dans la conque absidale ainsi qu'à côté de la Vierge du type Eléoussa du mur Est du narthex. La peinture de l'église, dont seule une partie est d'origine, a été étudiée par D. Vagiakakos (2), plus récemment par N. Drandakès (3), et datée par l'un du 11e et par l'autre du 13e siècle avancé (4). Toutefois, le Jugement Dernier qui se déploie sur la voûte et les tympans du narthex n'a été mentionné qu'en partie (5).

Dans l'église voisine de l'Episkopè, près du village de Saint-Georges, le narthex est également décoré d'un Jugement Dernier daté des environs de 1200 qui présente des rapprochements frappants avec celui d'Agètria.

Notre première tâche sera donc de décrire ces deux ensembles, le premier inédit, le second publié par N. Drandakès (6) mais dont la description pourra être complétée à la lumière du décor d'Agètria puisque les deux églises ont un programme presque identique et que les parties endommagées n'en sont pas les mêmes. Nous examinerons ensuite le schéma employé en se référant à l'iconographie antérieure et contemporaine de ce thème à Byzance. Les dimensions de l'édifice d'Agètria étant réduites (7.35 x 3.78 m) (7) par rapport à l'Episkopè (9 x 6.01 m) (8), nous étudierons enfin l'adaptation du même modèle en fonction de l'espace disponible. L'analyse iconographique et stylistique doit ainsi nous permettre de situer chronologiquement ces deux Jugements

Derniers dont l'intérêt est double. Il tient d'une part à la relative rareté de ce thème avant la seconde moitié du 12e siècle et de l'autre à l'information que ces deux oeuvres apportent sur le sort de modèles byzantins dans des régions coupées des centres artistiques au 13e siècle.

* * *

A Agètria le tympan oriental, au-dessus de la porte qui mène dans le naos, abrite le Christ de la Seconde venue assis sur l'arc-en-ciel entouré d'une mandorle bleue comme c'est souvent le cas dans l'Ascension. Le médiocre état de la peinture ne permet pas d'identifier avec certitude la position de ses mains; il semble qu'il tient le rouleau et bénit (fig. 1). A gauche, la Vierge tend les mains vers son fils; Jean-Baptiste, en face, fait le même geste. Derrière la Déisis ainsi constituée sont figurés les bustes de trois archanges en vêtements impériaux et plusieurs nimbes au second plan. Tout à fait en bas, de part et d'autre du Christ-Juge, en couvrant en partie les intercesseurs à ses côtés, est placé un grand séraphin rouge brique. Le même tympan est presque entièrement détruit à l'Episkopè à l'exception d'un séraphin placé de façon identique dans le coin inférieur Sud.

Le tympan occidental des deux églises est sérieusement endommagé. Les fragments d'un trône y figurent à Agètria. Tandis qu'à l'Episkopè se sont préservés dans la partie haute le pied et le bas du vêtement d'un personnage en mouvement et dans la partie basse (coin supérieur Sud), après la bande rouge de séparation, des fragments d'un archange (l'aile, le nimbe, la main qui tient le labarum)(fig. 2).

Le collège apostolique est représenté quelque peu différement dans les deux décors. A Agètria tous les douze apôtres au complet sont placés dans la voûte centrale. La peinture est très effacée, mais on discerne deux rangées de six disciples assis et vus de face. Plus bas, sur la même voûte, figurent au Sud quelques fragments de poissons et au Nord plusieurs petites figures redressées. A l'Episkopè cette voûte n'abritait que huit apôtres. Sur le versant Sud se préserve la partie inférieure de quatre d'entre eux, trônant et vus de face dont les deux du milieu tiennent des livres fermés; plus bas, les écoinçons sont décorés de poissons (fig. 3). Cette dernière image mieux conservée que dans le décor précédent permet de voir les animaux marins recrachant des membres humains. Le décor du versant Nord est presque entièrement tombé à l'exception de quelques fragments. Les quatre autres effigies de disciples du Christ sont réparties sur les versants Est des voûtes Nord et Sud (9). Les figures les mieux conservées sont celles de la voûte Sud. Il s'agit d'après les inscriptions qui les accompagnent de Simon (ὁ ἅ|γι|ο|ς Σή|μω|ν) à gauche et de Philippe (ὁ ἅ|γι|ος Φήληπ(πος)) à droite légèrement tournés vers le Christ. Ils sont assis sur des sièges mitoyens à dossier rectiligne à caissons, munis de coussins rouges, et tiennent des rouleaux fermés. Au-dessus de leurs têtes on lit:

[π]ορευθέτε ἀπ' ἐμοῦ οἱ κατηραμένοι ἠς σκώτ(ος) ἐξότερον/ [τὸ] ἠτυμασμένω δηαβώλῳ καὶ τοῖς ἀγγέλοις αὐτοῦ. (Mt. 25:41) (10).

La travée Sud est consacrée, dans les deux églises, aux scènes de l'Hadès sur fond rouge, et aux différents supplices. Le tympan Sud d'Agètria est en partie endommagé (fig. 4); de la personnification d'Hadès on ne voit que la queue d'un monstre, une sorte de dragon dont le corps est couvert d'écailles; du personnage qui était assis dessus ne reste aujourd'hui que la jambe gauche et le tissu entourant ses hanches. A gauche, seul un buste d'évêque est préservé. La partie droite du même tableau, mieux conservée, présente dans la flamme éternelle les bustes d'un autre évêque en haut et d'un couple royal en bas, suivi d'un homme designé par une inscription (ὁ πλούσιος/ λάζαρος), figuré nu; il est assis de profil et tourné vers l'Ouest la main droite tendue avec le doigt de la main gauche dans la bouche. Le même tympan est conservé dans sa totalité à l'Episkopè (fig. 5). Le dragon à la tête redressée montrant les dents est monté par un vieillard aux jambes écartées dont seules les hanches sont couvertes. Les bustes de neuf pécheurs souffrent dans l'étang de feu. A gauche sont placés un évêque, à qui un diable tire la barbe, et deux laïcs. Au-dessus de la tête du dragon est figuré un moine. Après la personnification d'Hadès, un autre diable tire la barbe d'un second évêque en haut et un troisième prélat est figuré en bas; vient ensuite le Riche comme à Agètria mais sans inscription; à l'extrêmité droite se situe un couple royal.

Trois sortes de supplices couvrent le versant Ouest de la voûte Sud. A Agètria se trouvent regroupés à gauche le grincement des dents et le ver qui ne dort pas (deux rangées de trois têtes montrant des dents ou mordues par les vers) et à droite on distingue des figures féminines avec des serpents. La première femme plie légèrement la main droite et tient de l'autre main la mèche de ses cheveux au niveau de l'épaule (fig. 6). Les trois mêmes supplices, mais prenant chacun une rangée entière, sont représentés à l'Episkopè et désignés par une inscription placée juste au-dessus:
[ὁ] βρ[υ]γμὸς τῶν [ὀ]δ[όν]των [τὸ] πῦρ τ[ὸ] ἄσβεστ[ο]ν [ὁ σκώ]ληξ ὁ ἀκοίμητος (11).
Ainsi le grincement des dents est placé à gauche et le ver qui ne dort pas à droite (six rangées de quatre têtes), tandis que les deux figures féminines avec six serpents et cinq têtes au second plan se trouvent au milieu (fig. 7). La femme à gauche fait un geste des deux mains semblable à celui noté à Agètria; celle de droite tend les mains vers la première.

Le tympan de la travée Nord est malheureusement abîmé dans les deux églises. La peinture du versant Ouest de la voûte très effacée à Agètria permet néanmoins de reconnaître de gauche à droite un évêque, un saint jeune et un autre saint civil, tous tournés vers le Nord (fig. 8). A l'Episkopè trois évêques et trois saints civils figurent à cet endroit; seules les têtes du troisième évêque et des deux premiers saints civils sont conservées.

La parenté des Jugements Derniers d'Agètria et de l'Episkopè est très grande dans l'ensemble et dans le détail. Notons toutefois que c'est le seul rapprochement qui peut être fait entre ces deux décors et que même le premier registre du narthex des deux églises diffère complètement (12).

* * *

Le schéma iconographique que nous venons de décrire est extrêmement clair. Le Tribunal céleste, avec une place en vue pour la Déisis dans le tympan Est, et la résurrection des morts occupent la partie centrale du narthex (13). Le tympan occidental, d'après les rares fragments conservés, semble avoir reçu dans sa partie basse une représentation de l'Hétimasie entre les deux anges. Tandis qu'auraient pu

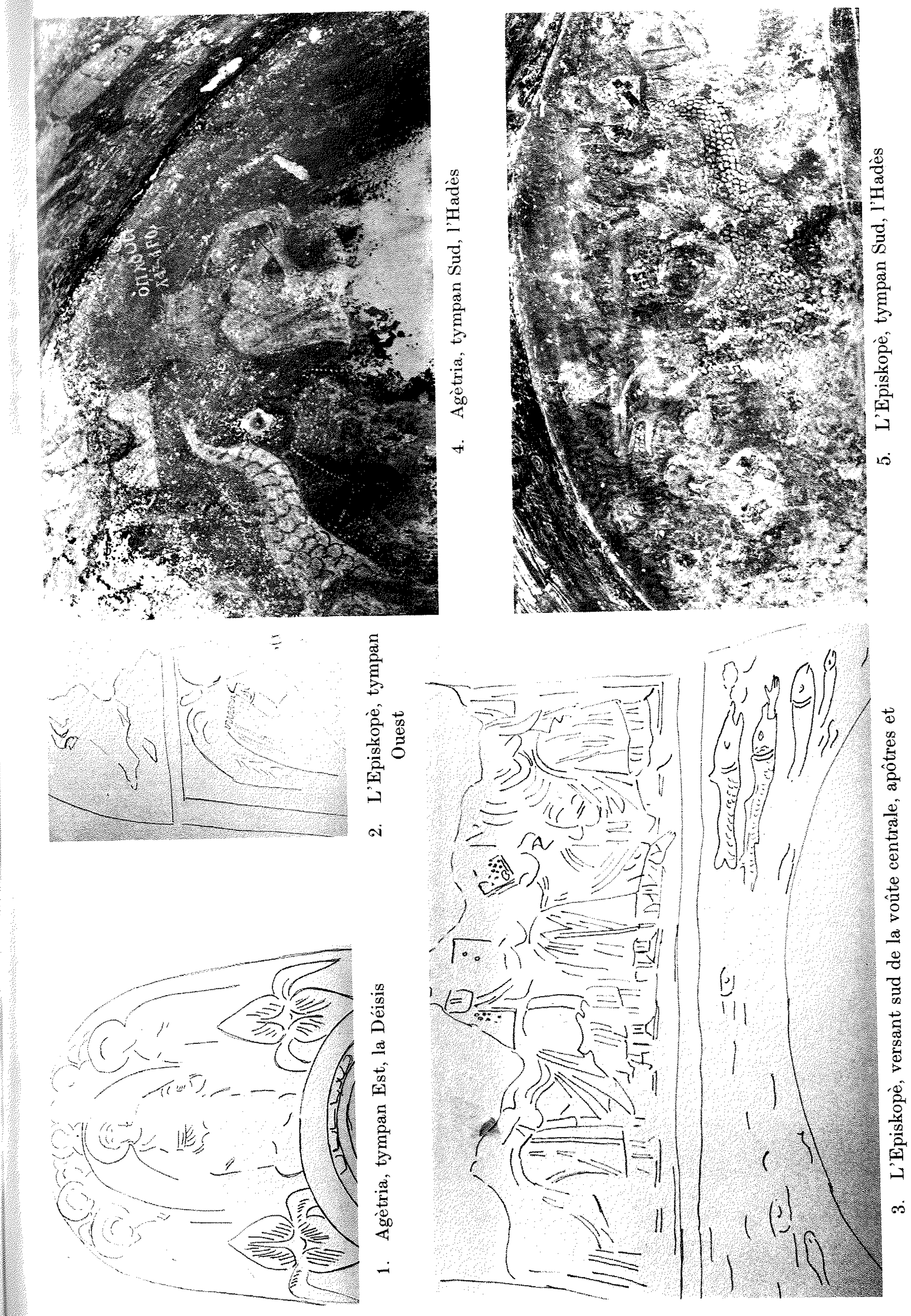
figurer plus haut soit les anges annonçant le Jugement Dernier, placés donc entre la mer et la terre rendant leurs morts, soit l'ange qui enroule le "ciel", soit la Pesée des âmes, thèmes habituels à cet endroit. A gauche du Christ et du collège apostolique, c'est-à-dire dans la travée Sud, se déroulent les scènes de l'Hadès et des supplices des pécheurs. La position du Riche, nommé par erreur Lazare à Agètria, correspond à celle traditionnelle le mettant en face d'Abraham et de Lazare; ces derniers auraient pu figurer dans le tympan correspondant de la travée Nord. En effet, endommagé dans les deux églises, ce tympan aurait pu abriter le Sein d'Abraham et la Vierge puisque cette travée était consacrée aux images de Paradis comme en témoignent les deux choeurs de Justes qui sont préservés, évêques et martyrs, sur le versant Ouest de la voûte.

Rappelons brièvement que les éléments du thème iconographique du Jugement Dernier (14) apparaîssent dans l'art byzantin avant le 11e siècle dans des enluminures (15) et dans des peintures relevant d'autres techniques (16). Néanmoins, sa forme élaborée semble dater du 11e siècle d'après les exemples conservés dans le narthex de la Panaghia tôn Chalkéôn à Thessalonique (1028) et de San Angelo in Formis (v. 1075), dans la partie Ouest du naos de l'église de Sion à Athéni (fin 11e s.) ou de Santa Maria Assunta de Torcello (11e-12e s.) (17), dans la peinture d'enluminures dont le manuscrit gr. 74 de la Bibliothèque Nationale de Paris (11e s.) (18) ou des icones dont celles du Sinaï datées du 11e-12e siècle (19). Les images plus nombreuses qu'auparavant du Jugement Dernier se trouvent dans des églises du 12e siècle surtout en Russie (Saint-Georges à Staraïa Ladoga v. 1167, Saint-Démétrios de Vladimir de 1197, Saint-Sauveur de Nereditza de 1199) (20) et en Suède (les églises du troisième quart du siècle à Garda et à Källunge) (21), mais également en Géorgie (l'église de la Dormition de Vardzia de 1184-1186 ou le second tétrévangile de Džruči, f. 112) (22), à Chypre (Agios Nikolaos-tès-Stegès près de Kakopetria fig. 9) (23) ou en Bulgarie (la crypte de l'église-ossuaire de Bačkovo v. 1170) (24). Ajoutons à cela les décors qui ont été exécutés aux alentours de 1200, tels que ceux de la Panaghia Mavriotissa près de Kastoria ou de l'église d'Ahtala (25). Non seulement le nombre de représentations du Jugement Dernier est plus

élevé au 12e siècle mais l'intérêt pour le sort humain et l'idée du Second Avènement du Christ sont exprimés de différentes façons (26). C'est le cas à l'Episkopè même où l'Ascension décore la voûte du bêma (Act. 1:11), le Christ entouré des archanges se trouve dans la coupole et enfin le Jugement Dernier est placé dans le narthex.

Dans l'évolution du thème iconographique du Jugement Dernier aux 11e et 12e siècle celui de l'Episkopè et d'Agètria a peu de parallèles directs en ce qui concerne sa disposition sur les voûtes et les tympans du narthex (la Panaghia tôn Chalkéôn, Bačkovo) (27); en effet, dans les autres exemples mentionnés plus haut il s'agit le plus souvent d'une composition étagée avec le Christ au registre supérieur. L'idée maîtresse qui régit la composition dans les deux cas est celle de la séparation des élus, à droite du Christ, des damnés à sa gauche, d'après le texte de l'Evangile (Mt. 25:33). La variante adoptée par les peintres de l'Episkopè et d'Agètria offre en outre la possibilité de donner un emplacement privilégié à l'un des tableaux de la scène; ici l'accent est mis sur le Christ-Juge du tympan Est (28) ce qui a permis une composition parfaitement symétrique.

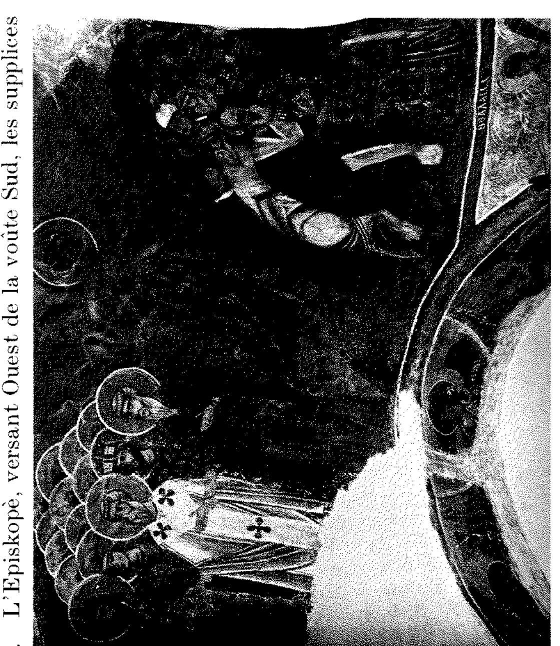
Par contre, le choix de différents tableaux constituant le Jugement Dernier à l'Episkopè et à Agètria correspond à une iconographie courante établie dès 11e-12e siècle; le seul trait propre à ces décors serait une certaine simplicité limitant le choix des scènes à l'essentiel. Le motif central est bien entendu celui du Christ-Juge accompagné de milices célestes (Mt. 25:31), du collège apostolique (Mt. 19:28) et des intercesseurs, la Vierge et le Baptiste. Le Christ assis sur un arc-en-ciel et entouré d'une mandorle est souvent figuré (29). Tandis que, le geste de bénédiction et le rouleau fermé dans la main gauche, qui rappellent son attitude de l'Ascension, sont rares; un autre exemple serait peut être celui d'Ahtala (30). Les anges et les archanges sont relativement peu nombreux; en outre les anges d'ordres supérieurs (Ez. 1:5-25; 10:1-22) ne sont représentés que par deux séraphins (Is. 6:2) (31). Par sa simplicité la formule de l'Episkopè et d'Agètria se rapproche le plus de celle du grec 74 (f. 93 v) où seuls deux tétramorphes sont représentés. Les apôtres trônant et vus de face sont également une constante de ce thème, seuls les premiers



1. Agètria, tympan Est, la Déisis
2. L'Episkopè, tympan Ouest
3. L'Episkopè, versant sud de la voûte centrale, apôtres et résurrection des morts
4. Agètria, tympan Sud, l'Hadès
5. L'Episkopè, tympan Sud, l'Hadès



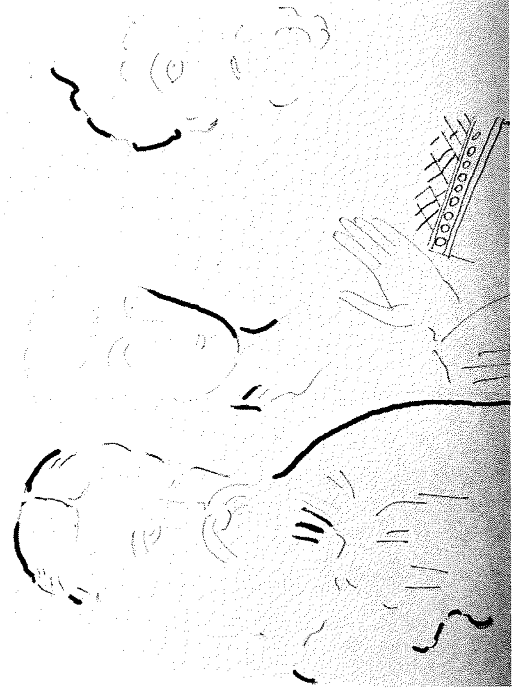
7. L'Episkopè, versant Ouest de la voûte Sud, les supplices



9. Kakopetria, Agios Nikolaos-tès-Stegès, coin Nord—Ouest du narthex



6. Agètria, versant Ouest de la voûte Sud, les supplices



8. Agètria, versant Ouest de la voûte Nord, les Justes

peuvent se tourner légèrement en direction du Christ (Chalkéôn, Torcello, ceux des voûtes latérales à l'Episkopè, Mileševa). Les livres fermés qui alternent avec des rouleaux eux-mêmes fermés se rencontrent en dehors de l'Episkopè à Torcello, alors qu'ailleurs il s'agit souvent de livres ouverts. Le trône de l'Hétimasie (Ps. 88/89:15; 1o2/1o3:19) manque exceptionnellement à Chalkéôn et à Bačkovo. La résurrection des morts (Apoc. 20:12-13), omise dans le gr. 74 (f. 93 v) figure d'habitude, comme c'est le cas à l'Episkopè et à Agètria, à proximité de l'Hétimasie, des anges buccinateurs ou de celui qui enroule le "ciel" (Torcello, Kakopetria, Bačkovo, Nereditza).

La scène de l'Hadès, placée à l'Episkopè et à Agètria dans le tympan Sud, se trouve dans des dispositions comparables sur le mur Sud (Bačkovo, Mileševa) ou dans la partie Sud du mur Ouest (Chalkéôn) (32). La formule de la peronnification de l'Hadès entourée de pécheurs se rencontre à Torcello et dans une icone du Sinaï (33). Toutefois, le Riche (Lc. 16:24) inclus dans ce tableau à l'Episkopè et à Agètria, est figuré souvent à côté d'autres suppliciés (icone du Sinaï, Torcello, Nereditza) et tourné dans le sens opposé à cause de l'emplacement d'Abraham et de Lazare. Les supplices sont fréquemment divisés en compartiments; ici ils sont en rangées et limités à trois variétés, dont la source est à chercher dans les Evangiles canoniques (34). Des élus sont distingués les martyres et les évêques. Un nombre réduit de trois choeurs se rencontre dans le gr. 74; ailleurs leur nombre est de six (icones du Sinaï) ou même de sept (Nereditza).

Dans son ensemble la formule employée à l'Episkopè et à Agètria, d'après les tableaux conservés, devait être conservatrice déjà aux environs de 12oo, époque de l'Episkopè. Elle est à peine plus développée que celle du grec 74, et les parallèles les plus proches de ses différents tableaux se rencontrent surtout dans l'art des 11e et 12e siècles. En ce qui concerne la base textuelle des scènes mentionnées ou de peu d'inscriptions conservées (l'Episkopè) on constate l'attachement aux textes canoniques.

Bien que des variations soient limitées pour la représentation du Jugement Dernier, la parenté frappante de la disposition et du choix des tableaux dans les décors de l'Episkopè et d'Agètria ne peut pas être le fait d'une

coincidence. Les modifications intervenues à Agètria, à cause du manque d'espace, sont minimes et n'affectent pas réellement l'impression d'ensemble. Il s'agit le plus souvent de réduire le nombre de personnages représentés dans un schéma déjà très sobre à ce point de vue. Ceci est le cas avec les pécheurs dans les flammes de l'Enfer, toutefois les mêmes catégories y figurent et le couple royal change de place pour se trouver avant le Riche. Le même procédé est utilisé pour les choeurs des élus de la voûte Nord. Une réorganisation plus importante s'est imposée pour la représentation des supplices de la voûte Sud où outre la réduction du nombre de têtes figurées, le grincement des dents et le ver qui ne dort pas ont été regroupés en une seule rangée. Le seul écart notable s'est produit dans la disposition du collège apostolique figuré dans sa totalité sur la voûte centrale à Agètria, réparti entre cette voûte et les versants Est des voûtes latérales à l'Episkopè. La Déisis, la résurrection des morts et l'Hétimasie du tympan Ouest devaient figurer au même emplacement dans les deux églises. L'ensemble des représentations citées présente en outre des ressemblances très nettes dans l'exécution.

C'est justement cette grande ressemblance des deux Jugements Derniers qui empêche de les situer chronologiquement en se fondant sur des arguments d'ordre iconographique. Par conséquent, le seul critère est celui de l'exécution artistique. De ce point de vue le décor du narthex d'Agètria présente une variante simplifiée et desséchée de l'art de la fin du 12e ou du début du 13e siècle. Ceci est perceptible dans le traitement du Jugement Dernier; en premier lieu pour le dessin qui est mieux préservé, la couche de peinture étant endommagée à plusieurs endroits. Cette impression est encore renforcée quand on compare le décor du premier registre d'Agètria avec la peinture de l'Episkopè (les archanges par ex.). L'écart dans le temps est difficile à cerner puisque l'art de la région prolonge longtemps les solutions trouvées vers 12oo. Une différence de deux ou trois décennies entre ces décors semble probable. Il pourrait s'agir du même atelier qui exécutait les commandes dans la région en se servant d'un modèle précis. Néanmoins, il semble plus vraisemblable que le peintre peu inventif de la couche d'origine d'Agètria a été inspiré par plusieurs autres décors dont celui de l'Episkopè notamment pour l'image du Jugement Dernier. Dans ce dernier exemple non seulement il n'a pas apporté d'éléments nouveaux, ou même locaux, mais en plus il a dégradé son modèle dans l'exécution et par le manque de connaissances de la source textuelle. En effet, la confusion entre le Riche et Lazare peut difficilement être expliquée autrement puisque la peinture est intacte à cet endroit et Lazare n'y figure pas. Le fait d'appauvrir un modèle provenant d'un décor de qualité sans prendre pour autant la liberté de le changer semble être le signe d'une époque proche de celle où les échos des centres artistiques se ressentaient encore dans la région. Plus tard, les éléments locaux viendront se greffer sur l'art des environs de 12oo provoquant des modifications plus importantes qui affecteront la forme et le contenu des décors.

-=-=-=-=-=-=-=-=-=-=-=-=-=-=-

(1) Publiées par V.D.VAGIAKAKOS (Τὰ μνημεῖα τῆς Μέσα Μάνης ὁ βυζαντινὸς ναὸς τῆς Παναγίας Ὁδηγητρίας καὶ ἡ ἐν αὐτῷ τοιχογραφία τοῦ Ἑλκομένου εἰς, _Σπαρτιατικὰ Χρονικὰ_, 6e année, vol. 61-63, 1943, 99-1o2) et par N.V.DRANDAKES ("Ἔρευναι εἰς τὴν Μάνην", _Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας_, 1977, 212-219).
(2) Cf. V.D.VAGIAKAKOS, op. cit. 99-1o2.
(3) Cf. V.N.DRANDAKES (_Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης_, Athènes, 1964, 95 n. 1, 96 n. 2-4, figg. 6o, 61, 75-77) a décrit brièvement ce décor pour le reprendre plus en détail, à l'exception du Jugement Dernier (Idem, _Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας_, 1977, 218-219).
(4) Cf. V.D.VAGIAKAKOS, op. cit., 1o1; V.N.DRANDAKÈS, _Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας_, 1977, 218-219.
(5) V.D.VAGIAKAKOS (op. cit., 1o1) fait mention de la Parabole du Riche et de Lazare dans la partie Nord du narthex; V.N.DRANDAKES (_Manè_, 95 n. 1) cite la Déisis, les apôtres dans la voûte centrale, l'Hadès et le grincement des dents.
(6) Cf. Ibid., 1o2-1o3. L'auteur ne parle que de l'Hadès du tympan Sud, des apôtres du versant Est et des supplices de la voûte Sud.
(7) Idem, _Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας_, 1977, 213.
(8) Idem, Manè, 66.
(9) Au Nord on ne voit que les jambes de l'apôtre placé à gauche qui a été représenté de trois quarts, le banc muni d'un coussin rouge et un petit fragment du second apôtre. De l'inscription placée plus bas seules deux lettres sont lisibles:....τε... Les versants Est des voûtes Nord et Sud sont abîmés à Agètria.
(1o) "Retirez-vous de moi, maudits, aux ténèbres préparées pour le diable et ses anges" Il s'agit des paroles adressées par le Christ aux pécheurs. En dehors des particularités orthographiques et l'omission des articles on note un certain écart par rapport au texte évangélique: à la place de τὸ πῦρ αἰώνιον figure [τὸ] σκότ(ος) [τὸ] ἐξώτερον (Mt. 8:12).

(11) Matthieu parle des grincements des dents en rapport avec des Juifs qui seront jetés dans les ténèbres extérieures (8:13); tandis que le feu qui ne s'étient pas et le ver qui ne dort pas sont déjà des images du châtiment des ennemis de Dieu dans l'Ancien Testament (Is. 66:24) reprises par l'Evangile (Mc. 9:43-48).
(12) De gauche à droite, en partant du mur Est, se suivent à Agètria une icone peinte de la Vierge à l'Enfant et la Déisis de part et d'autre de la porte orientale, deux archanges qui encadrent la porte Ouest et des fragments de deux saints guerriers et d'un évêques sur le mur Nord. Le décor du premier registre du mur Sud est disparu. Tandis qu'à l'Episkopè sont représentés le Baptême, à droite de la porte Est, trois saints sur le mur Sud, deux saintes femmes de part et d'autre de la porte occidentale. Le mur Nord ainsi que la partie Nord du mur Est sont endommagés.
(13) Le collège apostolique se prolonge, comme on l'a dit, sur la partie Est des voûtes latérales à l'Episkopè. Endommagée à cet endroit la peinture d'Agètria aurait pu contenir l'image des milices célestes.
(14) Le thème du Jugement Dernier a été étudié à maintes reprises. Nous ne citerons ici que quelques-uns des derniers travaux: B. BRENK, Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung, B.Z. 57 (1964), 1o6-126; Idem, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes (Wiener Byzantinische Studien 3), Vienne 1966; P.A. UNDERWOOD, The Kariye Djami, I (Bollingen Series LXX), New York 1966, 199-212; D. MOURIKI, An unusual representation of the Last Judgment in a thirteenth century fresco at St. George near Kouvaras in Attica, 'Ανάτυπον ἐκ τοῦ "Δελτίου τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 4e année, tom 8, Athènes, 1975-76, 145-171, avec la bibliographie antérieure (Ibid., note 3).
(15) Dans le codex de Rabbula, fol. 13 v (586) l'image de l'Ascension contient des éléments de la Seconde Venue du Christ (cf. C. CECCHELLI-J. FURLANI-M. SALMI, The Rabbula Gospels, Olten et Lausanne, 1959, f. 13 v); dans le folio 89 de la Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès (le Vat. gr. 699 du 7e s.) figurent le Christ, les anges, les morts ressucités (cf. Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste, éd. C. STORNAJOLO, Milan 1908, fig. 89).
(16) THEOPHANE CONTINUE, éd. Bonn, 163-164 (cf. C. MANGO, The Art of the Byzantine Empire 312-1453, New Jersey, 1972, 190-191) mentionne une image du Jugement Dernier avec les justes et les pécheurs datée de 864. Les variantes propres à la Cappadoce apparaîssent à Yılanlı Kilise (seconde moitié du 9e s.) et à Saint-Jean de Güllü Dere (913-92o) (cf. N. THIERRY, L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine, Section d'histoire de la faculté des lettres 11, Genève, 1979, 319-33o). Le Jugement Dernier du narthex de Stephane à Kastoria a été daté d'après le style de la seconde moitié du 9e s. (cf. S. PELEKANIDES, Kastoria, Thessalonique, 1953, figg. 87-88; B. BRENK, Tradition, 81-82.
(17) Cf. K. PAPADOPOULOS, Die Wandmalereien des XIe Jahrhundert in der Kierche Παναγία τῶν Χαλκέων in Thessaloniki, Graz/Köln, 1966, dessin 5; O. MORISANI, Gli Affreschi di S. Angelo in Formis, Naples, 1962, fig. 65; S.A. AMIRANAŠVILI, Istorija gruzinskogo iskusstva, I, Moscou, 195o, 184; I. ANDREESCU, Torcello, DOP 3o (1976) fig. 1.
(18) Il s'agit des folios 51 v et 93 v. cf. H. OMONT, Evangile avec peintures byzantines du 11e siècle. Bibliothèque Nationale (gr. 74), Paris, figg. 41, 81.

(19) M. et G. SOTIRIOU, Icones du Mont Sinaï, I, Athènes, figg. 15o-151.
(2o) Cf. V.N. LAZAREV, Freski Staroĭ Ladogi, Moscou, 196o, 48-53, dessin 9; V.PLUGIN, Frescoes of St. Demetrius' cathedral, Leningrad, 1974, passim. N. SYCHEV et V. MYASOEDOV, Les fresques byzantines de Spas-Nereditsa, Paris, 1928, figg. LXVII-LXXVII. Le Jugement Dernier a été figuré également dans le narthex de Saint-Cyrille à Kiev (cf. I.P. DOROFIENKO - R.J.RED'KO, Raskrytie fresok 12 v. v Kirillovskoj cerkvi Kieva, Drevnerusskoe iskusstvo, Moskou, 198o, 46, 5o).
(21) Cf. A. GRABAR, Pénétration Byzantine en Islande et en Scandinavie, C.A. 13 (1962), 296-3o1; A. CUTLER, Garda, Källunge and the Byzantine Tradition on Gothland, The Art Bulletin 51 (1969), 257-266. Ajoutons à cela le Jugement Dernier de Sundre (T. MALMQUIST, Byzantine Wall-paintings in Sweden, Βυζαντινά 1o, sous presse).
(22) Cf. G. GAPRINDASHVILI, Vardzia, Leningrad, 1975, 22, figg. 129-13o. H. MACHAVARIANI, Gruzinskie rukopisi, Tbilisi, 197o, fig. 35.
(23) Ce Jugement Dernier fragmentaire est inédit. Il est mentionné et daté du 12e siècle avancé par A. PAPAGEORGHIOU (Recently discovered wall-paintings in 1oth-11th century churches of Cyprus, Actes du XIVe Congrès international des études byzantines, Bucarest 1971, Bucarest 1976, III, 413.
(24) Cf. A. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, 6o, 82-85; E. BAKALOVA, Bačkovskata kostnica, Sofia, 1977, 55-67.
(25) Cf. N. MOUTSOPOULOS, Καστοριά, Παναγία ἡ Μαυριώτισσα, Athènes, 1967, figg. 39-47; N. THIERRY, Le Jugement Dernier d'Axtala, Bedi Kartlisa XXXIX (1981) à paraître. D'autres exemples du début du 13e siècle se trouvent dans des églises de Betania et de Timotesubani en Géorgie (cf. S. A. AMIRANASVILI, Istorija, I, 192; E.L.PRIVALOVA, Rospisi Timotesubani, Tbilisi 198o, 91-97).
(26) Cf. S. TOMEKOVIĆ, La place du 'maniérisme' dans l'activité artistique des dernières décennies du 12e siècle, à paraître.
(27) Le Jugement Dernier est également placé dans le narthex à Saint-Cyrille à Kiev ou à Kakopetria mais il s'agit de décors fragmentaires. A Vladimir il est en partie conservé et placé sur les voûtes occidentales du naos. Un autre exemple est celui de l'exonarthex de Mileševa, v. 1236 (cf. S. RADOJČIĆ, Slikarstvo i istorija Mileševe, Belgrade, 1971[2], figg. 2o-23).
(28) A Panaghia tôn Chalkéôn la Déisis est également audessus de la porte Est, mais à Bačkovo à cet endroit figure la Vierge au Paradis.
(29) Il est plus rare que le Christ soit représenté trônant (la Panaghia tôn Chalkéôn, le gr. 74 f. 93 v, San Angelo in Formis, Mavriotissa).
(3o) La peinture est assez endommagée à cet endroit.
(31) Ils sont plus nombreux à Chalkéôn, Torcello ou sur les icones du Sinaï.
(32) Dans des compositions étagées cette scène est dans le prolongement du torrent de feu (Dan. 7:1o, Apoc. 2o:1o,15) qui entraine les damnés vers l'Enfer et se trouve dans la partie droite du tableau (gr. 74, Torcello, icones du Sinaï, Nereditza, Mavriotissa).
(33) Cf. G. et M. SOTIRIOU, Icones, I, fig. 15o.
(34) Cf. note 11.

SRDJAN DJURIĆ

SOME VARIANTS OF THE OFFICIATING BISHOPS FROM THE END OF THE 12th AND THE BEGINNING OF THE 13th CENTURY

In the development of the iconography of the Byzantine church the apse is one of the least dynamic spaces. From the earliest times it was reserved for theophanic representations of Christ and the Mother of God and different aspects of their triumphal appearances. This continues throughout Byzantine iconography, except for rather unusual cases of another composition. In the beginning of the development of apse imagery (4th-6th century) strict schemes predominate, with a single image that usually has a very complex content. Formally, the compositions are in a single zone, but occasionally they could be separated by a border into two zones. If such a separation exists it is strict, and scenes from the upper zone have no connection with those under them. By the end of this period there comes a turning point with the Bawit chapels' frescoes, in which the bizonal compositions are connected in a firm iconographical link. As a variant of the Ascension scheme, in the upper part Christ is enthroned, surrounded by the celestial court and in the lower part there are two groups of apostles around the central figure of the Virgin(1).

Such a spatial division will orientate the evolution of Byzantine apse decoration in a new sense. After a period of stagnation during iconoclasm, from the 9th century onwards the bizonal apse programme, closely articulated dogmatically and iconologically dominates. This leads ultimately to the creation of the typical late Byzantine apse programme, with the representation of the officiating bishops and the Amnos in the lower zone.

Study of the iconography of this composition generally went in one direction, and its sources were sought in the earliest representations with liturgical content(2). In that way, little by little,the complex meaning of the whole apse space was abstracted, and so the single parts were separated from the dogmatic whole, which the apse is, and in which context it could only be understood. In his iconographical research prof. Grabar came to interesting results, which are one of the starting points of my study. Discussing two or more superimposed images with one meaning and giving as ex-

amples apse images from Bawit, he concluded that they express a single dogma and that their final meaning is inseparable. Chronologically restricted to the period of early christianity he did not discuss the similar examples from later times, but it is obvious that the superimposed images from the middle and late Byzantine period are heirs to the conception created by the end of early christian era. Summing up the meaning of superimposed apse images from Bawit Grabar says that they represent Christ in glory, eternal saviour and heavenly emperor, on the one hand, and incarnated Logos in the womb of Virgin, or implicated in the Vergin's gesture from the Annunciation, on the other hand. These early scenes from Bawit Grabar links with the liturgy, whose very center is the dogma of incarnation(3).

If we compare their significance with that of apse images from the 12th, 13th and 14th centuries, which present the Virgin at the top of the apse between the archangels and in the lower part the officiating bishops, we see that the dogma of the Incarnation(the Virgin) is present in the later examples, too, assimilated to the triumphal representation of Christ the ruler (so the celestial suite now surrounds the Virgin), but the dogma of the Eucharist is a new addition. The making of the liturgical procession was long and continous and it can be followed from the very bizonal apse pictures from Bawit, in which the lower zone is given over to the procession of apostles. When the middle Byzantine decorative system was created- with the Pantocrator in the dome- the Virgin took his place in the uppermost zone of the apse, and the apostles stood alone in the lower zone, in frontal order. This phase is illustrated by some monuments of Georgia, Italy and the Balkans of the 10th, 11th and 12th centuries, but the prototype is still unknown, probably some Constantinopolitan monument of the 9th century(4). In the 11th century the static order of apostles was transformed into the Communion or the Eucharist, and in the same time the composition of the Officiating bishops was conceived. Thus was conserved, setting aside the transitory presence of the frontal order of apostles, the ambiguity of meaning, which in the apses of Bawit and other similar examples was: Christ-Saviour - Incarnation; and in apse schemes with the Office in the lower zone: Incarnation - Eucharist. If, between the Virgin and the Office, there existed

the Communion or the Eucharist too, it is only the link in a dogmatic chain between the upper and lower image, the image of the historical origin of the Communion as a liturgical act.

In presenting the process of creating the image of the Officiating bishops I will avoid the long and misleading theological work of investigating the textual basis to the iconography, and will approach its iconology directly. It is a fact that the scene of the Liturgy of St. Basil the Great in St. Sophia, Ohrid, has ideological elements of the Office to the Amnos, but its iconographical origins are in the very chapels of Bawit.

This is confirmed by two examples of the Office which at its center do not have the Hetoimasia or Christ-Lamb, but precisely the Virgin. The first example of such an unusual variant of the theme of the Office is in the hermitage of St. Neophytos in Paphos, Cyprus, from 1183. In the apse there is the Virgin Orant in the middle, between the officiating bishops. The texts on liturgical scrolls that the bishops hold are common to the Office and concerning them no difference between this scene and the usual Office is visible(5).

The identical scene exists in the south chapel of exonarthex of the Virgin's church in Studenica, from about 1235. The difference among this and the previous example is that in this case the Virgin is of the Platytera type and she is separated in an extra constructed niche. The liturgical scrolls of the bishops are mainly destroyed, but from what is visible it seems that they do not disagree with those from the usual Office(6). (fig. 2).

The central motive of these two images, which stands for the Hetoimasia or Christ-Lamb that are usually in the center of the Office, is the representation of the virgin, this manifold and dogmatically complex image. It is characteristic of both mentioned apse images (conditionally speaking) that they are not in classic apses (concerning proportions and /or/ form) and that their programme is crowded together in a single zone. In both cases the types of the Virgin are those which exist in upper zones of apses as independent images. (Insofar it differs from Bawit types, in which there are some that are never or rarely painted as autonomous apse pictures). In the cases of such a compulsory squeezing of apse programmes the Virgin overweighed the Hetoimasia (Christ-

Lamb), maybe on account of her multiplicity of meanings, which in itself implies the sacrifice of Christ, and thus in itself (through Christ) salvation. So, it became a substantially synthetic image, thet is not only a concurrence of events but the elaborative of a precise iconographical idea. The amalgamation of the image of the Office (to the Hetoimasia or Christ-Lamb) and the Virgin, took place in the very image of the Virgin, since the order of the bishops and their texts remained unchanged considering the image of the final form of the Office. Contemporaneous images of the Virgin between the apostles (end of the 12th century) in peripheral regions of Byzantine artistic influence facilitate the understanding of the minor type of the Office, which left no deeper traces.

The first orthodox form of the Office with the Amnos (Kurbinovo, 1191) did not bring the automatic acceptance of the formula. Evidently, representing Christ-Lamb on the altar was not the vital question, since in the same time when it was painted, in some minor churches, there existed in the apse of the Church of the Virgin in Studenica, from 1208/9, the Office of bishops that at its center has neither the Christ-Lamb nor the Hetoimasia. The bishops are in their normal disposition with the usual texts for the Office, turned to the center of the apse, where stands the episcopal throne. It is decorated with floral ornaments painted directly on the stone with motives identical to some other floral ornaments in the church. Above the throne on the inner walls of a window there are two archangels officiating as deacons (7). Madame L. Hadermann-Misguich gave an interesting opinion concerning Office scenes without the Christ-Lamb or the Hetoimasia, and according to her the part of the painted altar was taken over by the real one, being in the spatial middle of the composition(8). This interesting attitude, with which I agree completely and for which there is more evidence, could be completed with somewhat different examples, like this from the church of the Virgin. This very scene of the Office required its full sense only in that moment of the liturgy when the bishop sat on the throne, symbolizing Christ. Since Studenica was not a bishop's residence, it happened on the rare occasions of his visits and offices to the monastery and the church.

An exceptional variant of the Office was painted in the

little church of St. Nikolas at Studenica (fig. 1) (hereinafter: Nikoljača), from 1230-40(9). In the procession of bishops there can be identified John Chrysostom and Basil the Great, and at the top of the apse there is a Virgin Platytera between two archangels. On the inner walls of the apse window there are a cherub and a seraph and on the intrados of the apse window arch there is a whirling disc. Since the painted space under the window is totally destroyed it could not be said with full certainty that the whole is conserved in its original form. The destroyed segment could contain the Christ-lamb too, as it has already been suggested by previous scholars. I can only notice that the destroyed space was bordered with red lines, and that in the bema there are few such spaces, inconvenient for painting, bordered and filled with floral ornaments. Anyway, window frescoes deserve explanation, since they are new elements of the composition.

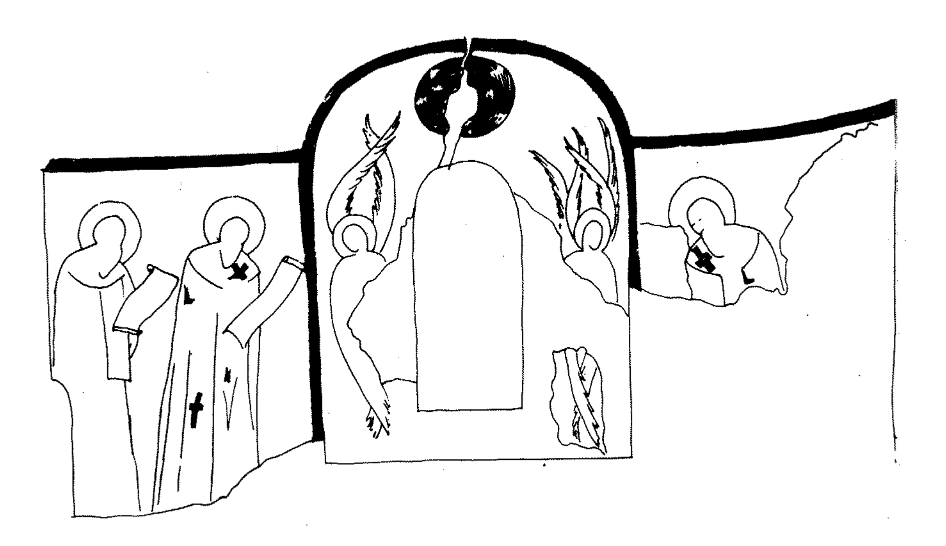
A cherub and seraph frequently appear in Byzantine iconography and, as a celestial suite of Christ, they figure in all of his "thronal" images, or as an escort to the Hetoimasia, the prepared throne. Their presence in an Office scene gives a more ceremonious and complex significanse to the scene, hinting at the triumphal character of the liturgical act. On the other hand, the whirling disc until recently was a hardly known element of Byzantine iconography, although the explanation which the late prof. Radojčić gave not so long ago could be accepted(10). He considered whirling discs (on the pendentives in Mileševa) as signs of the Logos, the Word of God and, as the matter of fact, this is exactly written in the only signed example in Lomnica, Bosnia, from 1578. The disc as the sign of Logos elucidates the idea of the apse image, making its content more complex. On the one hand bishops officiate before the God-Logos in its mystical form and on the other hand before the real throne in the center of the bema- whether or not prepared- that is, before the Christ-Lamb upon it. The bema altar acts in the scene in the way that L. Hadermann-Misguich saw it. The cross-section shows that the window vertically continues from the altar, so, in the frontal aspect, the very altar makes a part of the scene, acting for the painted one, with the eventual offerings, i. e., the Christ-Lamb.

One example from the end of the 14th century shows that one cannot quite exclude the possibility that in the now

destroyed space in the bema of Nikoljača there was once the Amnos. I am refering to the scene of the Officiating bishops in Veluće, Serbia, in the center of which is the Christ-Lamb with processing bishops on both sides, led by archangels-deacons(11). On the inner walls of the apse window there are a seraph and a throne (in the place of the cherub in Nikoljača). The essential difference between the compositions in Nikoljača and Veluće is made by the disc of the Logos which in Nikoljača is not only a formal but substantial part of the scene. Ideological affiliation to the Office in Nikoljača is shown by some examples from about the same date in Georgia in which the bishops in procession adore the cross (12). This suggests that, until the Melismos was regularly represented, and this happened by the beginning of the 14th century, more general formulas for the representation of the divinity were used, among which those with the cross are known already in early christian art.

Reviewing such different aspects of the Officiating bishops from the end of the 12th and beginning of the 13th century, we may conclude that the evolution of the iconography of this scene during the period does not follow the theological and dogmatic disputes of the 11th and 12th centuries. Had it done so, the conclusions of councils would, under the veil of the "orthodox image" of the Christ-Lamb, be consistently applied in the scenes of the Office. To such a historically hypothetical attitude should be opposed the iconological (or pictorial) one. As a liturgical space, with painted representations of bishops taking part in the liturgy, the apse did use, together with the throne, manifold spatial and associative allusions, without losing contact with the dogmatic messages known already in the first christian apse images. The greatest novelty was the direct liturgical content. Nevertheless, iconological subjects were more instrumental than theological and rigid dogmatic attitudes in creating the composition of the Office of bishops.

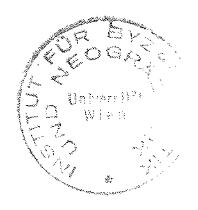
Consequently, until its uninterrupted "iconological" transmission had been stabilized, the scene of the Officiating bishops and the Amnos could not be firmly established. This needed a period of more than a hundred years, from the painting of Kurbinovo until the beginning of the 14th century.



1. The apse of the Church of St. Nikolas in Studenica



2. The apse of the south chapel in the exonarthex of the Church of the Virgin in Studenica


INSTITUT FÜR BYZ. UND NEOGR. Universität Wien

Notes

1 A survey of apse compositions was given by Ch.Ihm in Die Programme der Christlichen Apsismalerei von Vierten Jahrhundert bis zur Mitte der Acten Jahrhunderts,(Wiesbaden 1960). For Bawit chapels, 199-205. Also in A. Grabar, The Christian Iconography, A Study of Its Origins. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961, Bollingen Series XXXV.10, (Princeton,1968), 134-135.

2 For the Officiating bishops see G. Babić, Hristološke raspre u XII veku i pojava novih scena u apsidalnom dekoru vizantijskih crkava, in Zbornik za likovne umetnosti Matice Srpske 2 (Novi Sad, 1966), 11-29, with French résumé.

3 A. Grabar, op. cit., 135.

4 V. Djurić, Vizantijske freske u Jugoslaviji (Belgrade, 1975), 28, note 26.

5 C. Mango-E. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings,DOP 20, Washington DC, 1966, 160-162. For the inscriptions on the rolls of church fathers, G. Babić and Ch. Walter, The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse desoration, Revué des études byzantines 34 (1976), 269-290.

6 G. Babić, Les chapelles annexes des églises byzantines, Paris 1969, 142 -144. V. Djurić, Vizantijske freske, 34-35, note 34.

7 op. cit., 31-33, note 29. The throne in the church of the Virgin in Studenica was not separately published.

8 L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, (Brussels, 1975), 72 et seq., with extensively cited examples and bibliography.

9 The concise description without comment in A. Vasilić, Studenica, (Belgrade, 1960), 20-21. Complete bibliography in V. Djurić, Vizantijske freske, note 37.

10 Mileševa, (Belgrade, 1963), 16, 61, note 12. The study about whirling discs, but with incomplete conclusions by E. C. Schwartz, The Whirling Disc, Zograf 8,(Belgrade, 1977), 24-29.

11 V. Petković-Dj. Bošković, Veluće, Starinar, n. s. III-IV/1952-1953 (Belgrade, 1955), 45-59. V. Djurić, Vizantijske freske, 95-96, note 127.

12 T. Velmans, L'Image de la Déizis dans les église de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin, Cahiers archéologiques 29, (Paris, 1980-1981), 84-86.

P. MILJKOVIĆ-PEPEK

L'ATELIER ARTISTIQUE PROÉMINENT DE LA FAMILLE THESSALONICIENNE D'ASTRAPAS DE LA FIN DU XIIIe ET DES PREMIÈRES DÉCENNIES DU XIVe SIÈCLE

La peinture byzantine de la fin du XIIIe et des premières décennies du XIVe siècle fait, sans doute, l'une des plus riches périodes dans l'histoire de la culture byzantine dont des oeuvres artistiques nombreuses sont conservées jusqu'à nos jours. Elle est connue non seulement pour l'apparition de la nouvelle structure stylistique, propre à l'époque de la dynastie des Paléologues, mais également pour la grande prospérité à laquelle une pléiade de générations nouvelles de peintres avaient pris part. L'étude de la peinture de cette époque a mis au jour de nombreux ensembles artistiques homogènes, attribués à des maîtres anonymes ou connus de nom. Parmi ceux-ci, dans la Macédoine ou plus largement dans les Balkans, la place la plus importante occupe l'oeuvre artistique des peintres Michel Astrapas et Eutych (de l'an 1295 jusqu'à l'an 1320). Il ne faut pas, bien entendu, sous-estimer l'oeuvre de leur contemporain Georgios Kalliergis de Thessalonique qui a été également un artiste renomé, connu par ses fresques de Verria (de 1315), hélas, les seules qui portent sa signature. Certes, d'autres peintres doués ont travaillé à la même époque, mais leurs noms sont toujours inconnus et beaucoup d'eux le resteront peut-être à jamais. Depuis longtemps et aujourd'hui encore, plusieurs savants comptent le peintre "Manuel Pansélinos" de Thessaloni-

que parmi ces artistes; ils le prennent pour une personnalité réelle et situent son activité au commencement du XIVe siècle dans la région de Thessalonique et du Mont Athos. Mais, nous ne trouvons pas d'arguments à l'appui de cette hypothèse.

Le fait est que nous ne connaissons aucune peinture signée du nom de cet artiste. Et, il y a des indices dans nos recherches antérieures qui nous font identifier cette personnalité (très glorifiée dans les sources des XVIIe-XVIIIe siècles) au peintre Michel Astrapas ou à quelqu'un des autres membres de la famille d'Astrapas. Ceci d'autant plus que le rôle proéminent de Michel Astrapas dans la vie artistique de la Macédoine et le prestige des membres de sa famille dans le milieu de Thessalonique sont évidents. On peut supposer aussi que quelque membre de la famille d'Astrapas ait reçu le surnom de "Pansélinos" d'après les illustrations des surfaces de la lune (la pleine lune) dessinées par Hariton (Jean) Astrapas - citoyen de Thessalonique, publiées dans la pièce de Démetrios Triclinios.

A l'appui de ces suppositions on peut signaler encore le fait que les conseils adressés aux peintres dans les sources des XVIIe-XVIIIe siècles de copier les oeuvres de "Pansélinos" étaient réalisés à cette époque là ainsi que les peintres prenaient exemple sur les fresques de la première phase de Michel Astrapas (surtout sur celles de Péribleptos d'Ohrid et sur quelques-unes du Mont Athos).

L'origine thessalonicienne du peintre Michel Astrapas et de l'illustrateur Hariton (Jean) Astrapas est déjà incontestable. Et, le fait que nous ne connaissons pas à Thessalonique de peinture signée du nom de Michel Astrapas ne signifie

point qu'il n'ait pas exercé d'activité artistique dans cette, seconde par l'ordre d'importance, métropole culturelle de Byzance. Parmi les peintures anonymes nombreuses, conservées à Thessalonique, de l'attention particulière attirent les fresques de l'église du Saint Nicolas Orphanos. Dans la science contemporaine des opinions très divergentes sont présentées au sujet de la chronologie, des fondateurs et des maîtres de ces fresques. Nous considérons les plus réelles celles qui datent les fresques du premier quart du XIVe siècle. Quant aux hypothèses relatives au fondateur de l'église (Nicon Kapandritis ou le roi serbe Milutin), nous considérons qu'il est pour le moment également possible de penser encore à l'un des membres de la famille renomée des Sgouros, dont on parle, d'une façon indirecte, dans les actes du monastère Zographou de Mont Athos où une église de Thessalonique, dédiée au Saint Nicolas, est mentionnée aussi comme l'église "de Sgouros". A côté les essais, faits jusqu'à présent, d'attribuer ces fresques au zographe Georgios Kalliergis ou à quelque autre peintre anonyme, nous considérons qu'il est également possible de prendre en vue le zographe Michel Astrapas ou quelque membre de sa famille.

L'activité artistique très féconde de ces artistes, les plus éminents à Thessalonique - qui travaillaient sous les auspices des plus hautes autorités d'Etat sur le territoire de la Macédoine et dans quelques régions de la Serbie (le grand hétériarque byzantin Progon Sgouros, parent proche de l'empereur Andronic II et le roi serbe Etienne Uros Milutin, également très proche parent de la famille impériale des Paléologues) nous fait croire, aujourd'hui plus qu'auparavant,

qu'ils sont, eux-mêmes, les représentants de l'Ecole artistique thessalonicienne de la fin du XIIIe et des premières décennies du XIVe siècle, ou bien, compte tenu du rôle proéminent de Michel Astrapas (et de quelques autres membres de sa famille), de l'Ecole de la famille artistique d'Astrapas.

Notre essai de proposer des formulations plus précises sur certains aspects de l'histoire de la peinture byzantine touche un autre problème assez complexe, d'ailleurs déjà traité, qui est celui de l'existence et de la définition des "écoles" dans l'évolution de la peinture byzantine. L'espace ne nous permet pas de procéder à une revue détaillée et critique des observations antérieures à ce sujet. Bref, nous acceptons les considérations de certains savants (A.Grabar, O.Demus, M.Chatzidakis, T.Velmans et autres) et, de plus, nous exprimons des réserves sérieuses vis-à-vis les termes tels que sont "écoles nationales", "écoles de tel ou tel souverain", "écoles de tel ou tel état" etc. A notre avis, les termes éventuels des écoles ne devront être basés que sur les contributions individuelles des auteurs, connus de nom ou inconnus, dans le développement général de la peinture en Byzance. Ceci d'autant plus qu'il est déjà bien évident que la peinture byzantine n'est pas impersonnelle et qu'elle porte l'empreinte créative individuelle dans le cadre d'une région ou d'un territoire plus étendu dans certaine époque. Et voici pourquoi nous plaidons pour mettre en valeur en premier lieu les qualités artistiques créatives individuelles dans les oeuvres des peintres dans l'histoire longue de la peinture byzantine.

MILTOS GARIDIS

APPROCHE «RÉALISTE» DANS LA REPRÉSENTATION DU MÉLISMOS

Avec quatre planches

Le thème du Mélismos (partage de l'agneau) illustre la partie centrale de la liturgie des fidèles, qui culmine avec la Communion. Il est introduit dans le décor des absides à partir du milieu du XIIè siècle, sous l'effet et comme un écho des controverses théologiques et liturgiques de l'époque, qui portaient essentiellement sur le fait de savoir à qui l'on attribuait le sacrifice offert pendant la liturgie(1). Après quelques hésitations (Nérezi, 1164, et Veljusa avec l'image symbolique de l'Hétimasie(2)) et des variantes non fixées (Samari en Messénie, vers la fin du XIIè s., avec l'image-symbole du Christ adulte mort, étendu sur la pierre de l'onction(3)), on accepte, après le milieu du XIIè siècle, l'image du Christ-Enfant comme symbole du sacrifice liturgique au centre du décor des absides. (:cellule de l'anachorète serbe Pierre de Koriša, après le milieu du XIIè siècle(4) ; Saint-Georges de Kurbinovo, de 1191, premier exemple connu et daté, avec l'image du Christ-Enfant couché et nu dans la patène(5) ; Saints-Anargyres à Kastoria, XIIè s.(6)).

L'illustration de ce même thème, symbolique à ses débuts et dans son principe, n'avait pris, à l'époque paléochrétienne, que la forme de l'Agneau divin qui symbolise le Christ et son sacrifice

(1)-Voir à ce propos, Gordana BABIĆ, "Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIè siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos", dans Frühmittelalterliche Studien, 2 Band, Berlin 1968, pp.368-386.
-Sur les doctrines de l'époque précédant le XIè siècle, voir S. GERO, "The eucharistic doctrine of the byzantine iconoclasts and its sources", dans Byzantinische Zeitschrift, 68 Band, 1975, Munich, pp.4-22.

(2)- G.BABIĆ, "Les discussions christologiques.........", op.cit.

(3) -Hélène GRIGORIADOU-CABAGNOLS, "Le décor peint de l'église de Samari en Messénie", dans Cahiers Archéologiques 20(1970), pp. 177-196.

(4)-V.DJURIĆ, "Najstariji živopis isposnice pustinožitelja Petra Koriškog", résumé français "Les fresques les plus anciennes dans la cellule de l'anachorète serbe Pierre de Koriša", dans Zbornik Radova Vizantološki Instituta, LIX, 5, Belgrade 1958, pp.173-200.

(5) -Lydie HADERMANN-MISGUICH, "Kurbinovo, les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIè siècle", Bruxelles 1975, p.17.

(6)-St.PELEKANIDIS, Καστοριά, Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι, Planches, Thessalonique 1953, Pl. 5 et 9, a et b.

volontaire - en relation avec le passage bien connu d'Esaïe(53,7) et celui, également célèbre, de l'Evangile de Saint Jean (Jean 1,29) - tout en rappelant l'animal destiné, par excellence, au sacrifice du culte juif et des cultes païens. Mais , déjà au IVè siècle, l'agneau est identifié au Christ-Enfant par des références puisées même dans les textes évangéliques(7).

Au XIVè siècle, Nicolas Cabassilas explique que le Christ est figuré sous les traits d'un enfant parce qu'il a été offert en don dès sa naissance(8).

La figuration du Christ sous les traits de l'agneau est interdite par le canon 82 du Concile "Quinisextum" tenu à Constantinople en 692. Rome n'ayant pas reconnu les décisions de ce Concile, les peintres continuent de faire figurer l'agneau en Occident.L'image de l'agneau symbolique, disparue de l'iconographie des Eglises Orientales, y réapparaît au XVè-XVIè siècle en Moldavie, certainement sous l'influence directe de l'Occident(9). (fig.1)

Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie, dans la version la plus ancienne de Historia Ecclesiastica, expliquent le rite de la bénédiction des oblats (προσκομιδή) et établissent un parallèle entre la prothèse et le lieu où le Christ a été crucifié(10). C'est effectivement dans la prothèse qu'est célébré principalement le rite de la préparation des espèces. Les images du Mélismos, illustration et reflet symbolique de ce rite, devraient logiquement figurer à cet endroit(11).

D'ailleurs, certains moments du rite, illustrés comme tels par les peintres,figurent exceptionnellement dans l'abside de la prothèse.

(7)- I.D.ŞTEFANESCU, L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient , Bruxelles 1936, p.112, cite des passages très explicites de St.Cyrille de Jérusalem et de St.Jean Chrysostome(Homélies 7,5).

(8)- MIGNE, Patr. Gr. Tome 150, col.380-381.

(9) -I.D.ŞTEFANESCU, L'illustration des Liturgies..., op. cit.,p.112.

(10) -Historia Ecclesiastica, 48, ed.F.E.Brightmann, The Journal of Theological Studies 9, N°35 (Avril 1908), p.389-390.

(11) -La question est discutée par Christ.WALTER,"The Christ child on the altar in byzantine apse decorations", communication au XVè Congrès Intern. d'Etudes Byzantines, Athènes 1976, paru en résumé et sous le titre "The influence of the Protheoria and of the Rite of the Prothesis upon Apse Decorative Programs", dans Résumés des Communications,III, Art et Archéologie, XVè Congrès Intern.d'Etudes Byzantines, Athènes 1976.

L'influence de la Liturgie et des controverses théologiques modifie le programme iconographique des absides et y généralise, au XIVè siècle, la présence du thème du Mélismos sous la formule du Christ-Enfant couché et nu sur la patène, entouré de part et d'autre par des figures de Pères de l'Eglise en évêques officiant qui se font face et s'inclinent devant son image.(fig.2) Ces mêmes évêques figuraient déjà en position frontale dans les absides, mais leur présence avait alors une autre fonction et n'évoquait ni la liturgie ni le mystère eucharistique(12).

Cette influence de la pratique liturgique et le fait que la Sainte Communion est le noyau central du rite explique, peut-être, le fait que le thème du Mélismos passe de la prothèse à l'autel(13).

Les peintres n'en ont pas retenu une formule unique et ont vraisemblablement rendu iconographiquement différents moments du rite et pas obligatoirement le moment du partage des parcelles du corps du Christ(14).

L'image du Christ-Enfant dans la patène, image symbolique de la victime expiatoire, bien que concrétisée dans la figure du Christ et substituée à celle de l'Agneau, garde, dans la plupart des cas, son caractère hautement symbolique.Et ceci,bien qu'une série de commentaires, surtout au XIIIè-XIVè siècle, insistent sur le fait du

(12) -Voir à ce sujet, M.CHATJIDAKIS,"Βυζαντινές Τοιχογραφίες στόν Ὠρωπό "(Peintures murales byzantines à Oropos), dans Δ.Χ.Α.Ε. , Per.IV, Vol.1, Athènes 1959, pp.87-107(91-99).

(13) -Christ.WALTER, "The Christ Child on the altar.....", op. cit.

(14) -I.D.ŞTEFANESCU, L'illustration des Liturgies.., op.cit.,p.113.

-Sv.RADOJCIĆ,"Izobraženije otroka pri cerkovnom vchode v serbskoj živopisi nacala XV veka", dans Volume dédié à V.N.Lazarev: "Vizantije, južnye slavjane i Zapadnaja Evropa. Iskusstvo i Kultura", Moscou(Nauka) 1973,pp.324-332.

-G.BABIĆ, "Simbolicno znacenje živopisa u protezisu Svetich Apostola u Peci"(La signification symbolique de la peinture dans la prothèse des Saints-Apôtres à Pec), dans Zbornik Zaštite Spomenika Kulture, XV, Belgrade 1964, pp.173-181.

-J.RADOVANOVIĆ, "Ikonografija fresaka Protezisa crkve Svetich Apostola u Peci" (L'iconographie des fresques de la Prothèse aux Saints-Apôtres à Peć),dans Zbornik za likovne umetnosti,4, Novi-Sad 1968, pp.27-63.

sacrifice conçu et décrit comme un sacrifice sanglant(15).

Le Mélismos s'affirme donc comme une image chargée d'un haut symbolisme évoquant le sacrifice divin et correspondant au moment culminant de la liturgie, à la prière dite par le prêtre préparant la Communion.

La peinture byzantine à partir des Paléologues s'en tient, en général, à cette présentation du thème avec des variantes, sans beaucoup s'écarter de cette représentation symbolique du mystère eucharistique, qui est d'ailleurs évoqué et doublé par d'autres images symboliques dans le Sanctuaire, illustrations d'épisodes de l'Ancien Testament.

Or, la tendance au "réalisme", doublée par un penchant à interpréter littéralement les textes et les prières liturgiques a conduit, comme on le sait, à la création de nouveaux thèmes et cycles iconographiques, surtout au XIVè siècle.

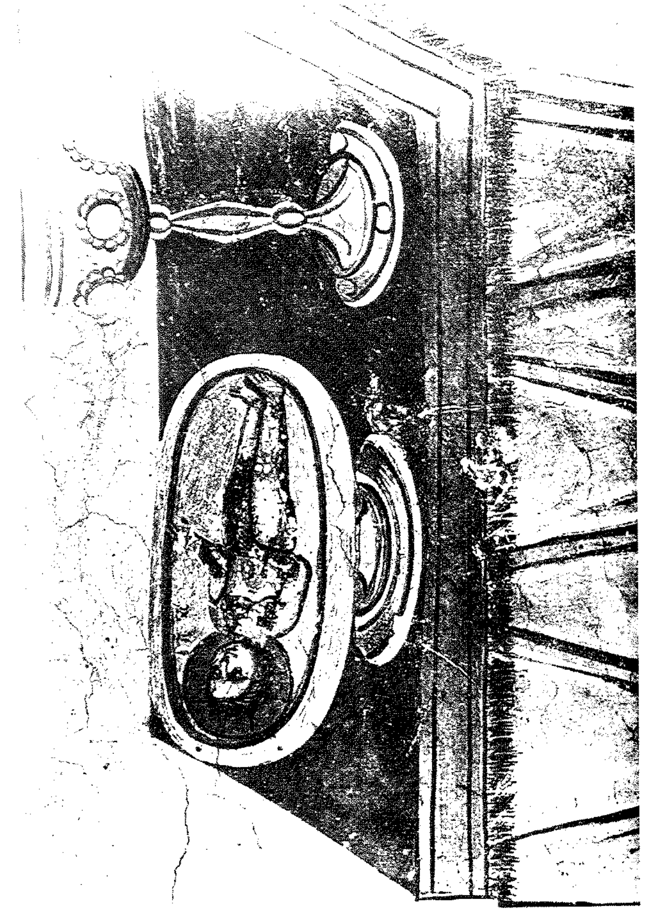
Cette nouvelle approche "réaliste" n'a pas épargné l'image symbolique du Mélismos et certaines représentations de ce thème dépassent les conventions déjà établies et qui s'en tenaient à un symbolisme évoquant surtout le sacrifice spirituel et non sanglant.

Dans ces cas un peu particuliers, qui sont tout de même rares, du Mélismos, dans lesquels on observe cette nouvelle attitude "réaliste", les artistes ont interprété, me semble-t-il, littéralement le texte de la prière (anamnèse et épiclèse) dite au moment de la préparation des espèces et de l'extraction des parcelles prises dans les oblats ou prosphorai. Pour cela, ils se sont inspirés directement ou, peut-être, indirectement, des commentaires liturgiques, tel celui de Théodore d'Andida(16) ou de la prière dans la liturgie de Saint Jean Chrysostome(17), car ces commentaires jouissaient d'un consensus généralement admis à l'époque.

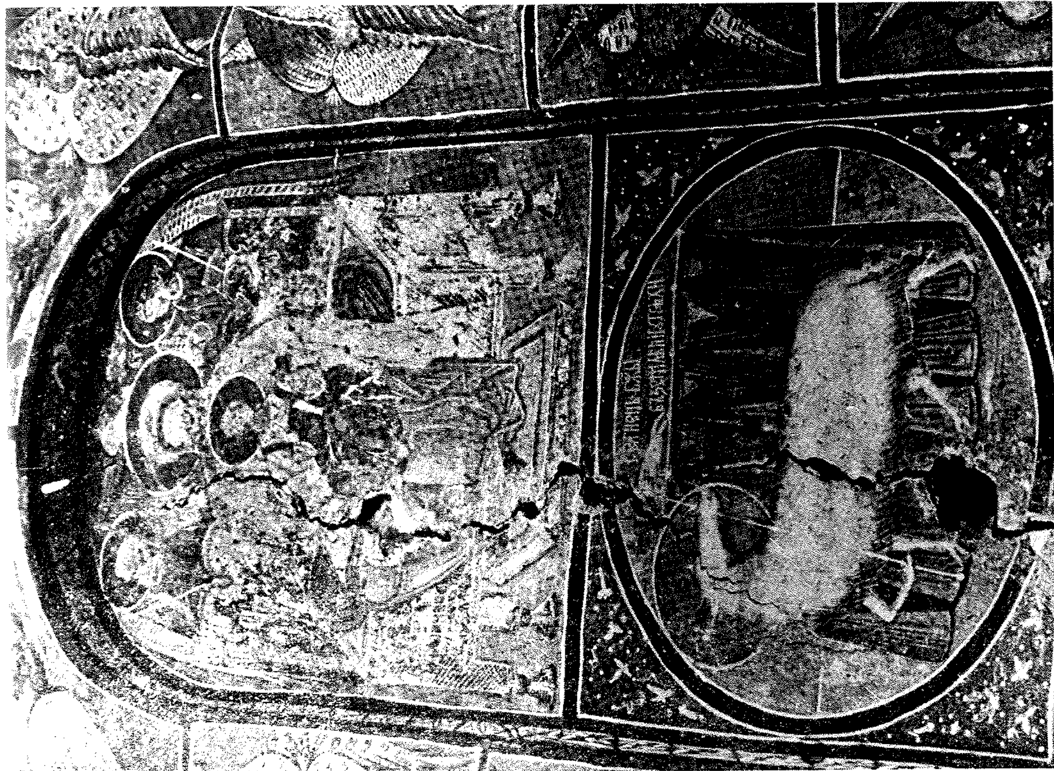
(15)-Voir, par exemple, le Récit de l'Abbé Daniel de Pharan, Apophthegmata Patrum,Patr.Gr.,Tome 65, 1864, col. 156-160,et aussi Nicolas Cabassilas, Patr.Gr., Tome 150, col.380-381.

(16)-F.E.BRIGHTMANN M.A.,Liturgies Eastern and Western.The textes, original or translated of the principal liturgies of the Church. Introduction and Appendices, Vol.I. Eastern Liturgies, Oxford MDCCCXCVI(1906), p. 541, et pp.546-547(Nicolas Cabassilas).
-aussi Nicolas Cabassilas, Liturgiae, MIGNE, Patr. Gr.,Tome 150, col. 381-599(447).
-aussi Sophronius de Jérusalem, MIGNE, Patr. Gr., Tome 87, col. 39-89,6.

(17) -Voir Liturgie de Saint Jean Chrysostome, Ἱερατική ἔκδοσις Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως 1895 p.8 : Μελίζεται καί διαμερίζεται ὁ ἀμνος τοῦ Θεοῦ ὁ μελιζόμενος καί μή διαιρούμενος, ὁ παντοτε ἐσθιόμενος καί μηδέποτε δαπανώμενος.



2. Mont-Athos, Monastère de Chilandari. Mélismos, Christ-Enfant, Début du XIVe siècle (repeint)



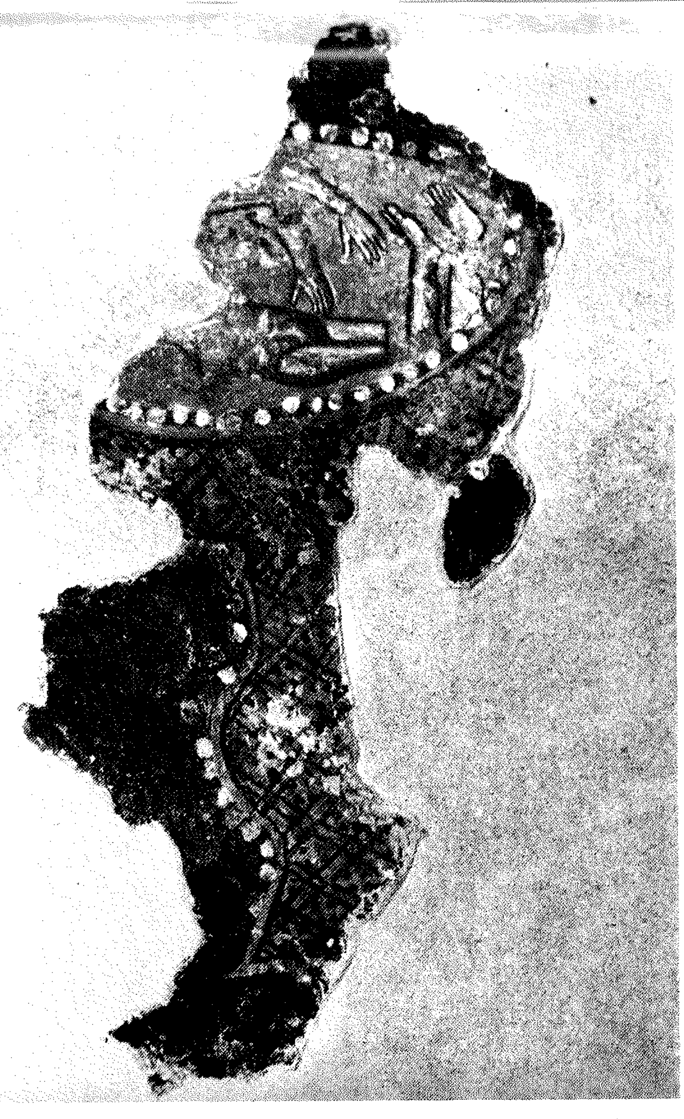
1. Monastère de Moldoviţa, Moldavie. L'Agneau Divin, 1537



3. Monastère de Ljuboten, Serbie, église Saint-Nicolas. Abside de la prothèse. Après 1337



4. Mélismos et liturgie des fidèles (détail de la fig. 3)



5. Chapelle de Sainte-Photini, Kalloni (Skyllou), Crète, XIVe siècle. Mélismos



6. Chapelle de Ste-Photini, Mélismos (Dessin G. Lambakis, 1900)



7. Chapelle Saint-Jean-le-Théologien, Monastère de Mavriotissa, Kastoria, 1552 (peintre Eustathios). Mélismos

La référence au sacrifice païen sanglant étant sous-jacente à la notion du sacrifice divin et du sacrifice tout court dans la conscience de certains milieux contemporains, les peintres ont été amenés à reproduire les rites du sacrifice cultuel païen, l'évêque officiant se présentant en sacrificateur et le Christ-Enfant en victime. Mais même dans ces cas, il ne s'agit pas d'une formule iconographique fixe, mais de variantes évoquant des moments différents de ce rituel.

Les exemples que nous connaissons et dans lesquels se laisse observer cette nouvelle approche "réaliste" sont peu nombreux mais ont une certaine importance car ils laissent apparaître, à partir du XIVè siècle, une démarche de pensée qui n'affecte pas seulement le style et les tendances artistiques mais soulève également des questions dogmatiques. De plus, cette démarche semble ne pas se confiner dans une région particulière et ne concerne pas seulement des monuments reculés et créés par des milieux modestes où l'on pourrait penser que les survivances du paganisme étaient plus tenaces.

- - A l'église Saint-Nicolas du monastère de Ljuboten, en Serbie, décorée après 1337, dans l'abside de la prothèse(18) et sous un buste de Jésus Emmanuel bénissant, (fig.3) on a représenté le Christ-Enfant dans la patène, sur l'autel. De part et d'autre, les évêques Pierre et Athanase d'Alexandrie. Le premier, tenant la lance de la main droite, l'enfonce dans le corps nu de la victime.(fig.4) Le second bénit. L'image illustre, selon I.D.Ştefanescu, le moment précis de la préparation des espèces, le Mélismos proprement dit "ne comportant pas l'usage de la lance car le pain est déjà rompu"(19).

- - A l'église de la Vierge du monastère de Mateijć, en Ser-

(suite note 17) - P.N.TREMBELAS, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατά τούς ἐν Ἀθήναις Κώδικας,(Les trois liturgies d'après les Codex athéniens), Athènes 1935, pp.17,71.

(18)-Vl.PETKOVIĆ, La peinture serbe au Moyen Age, Vol.I, Pl. 132.
-Vl.PETKOVIĆ, dans Glasnik Skopskog naucnog društva, Skopje 1927, pp.109-124.
-V.LAZAREV, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, p.428, note 160.

(19) -I.D.ŞTEFANESCU, L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles 1936, p.114 et suivantes, Pl.LXVIII.

- Une reproduction dans G.V.POPOV,"Tverskaja Živopis XIV veka i Paleologovskij stil", dans le recueil d'articles : Srednevekovoe Iskusstvo Rus Gruzija, Moscou(Nauka) 1978, pp.176-192, fig. p.191.

bie, fondation royale décorée vers 1356 (20), est représentée presque la même scène qu'à Ljuboten, mais cette fois dans l'abside centrale. L'un des évêques officiant transperce le corps nu du Christ-Enfant avec la lance qu'il tient dans sa main droite, tandis qu'il maintient les jambes de l'enfant immolé de sa main gauche (21).

- - Un autre exemple, daté du XIVè siècle, dans la chapelle de Sainte-Photini (Aghia Fothia) à Skyllou (actuellement Kalloni), Pédiada, en Crète, représente un autre moment du rite. On y voit dans la patène le corps du Christ-Enfant amputé de ses bras et de ses jambes qui gisent à côté du tronc dans la patène. (fig.5 et 6) Il s'agit d'une image d'horreur qui illustre bien le rite de la partition des espèces et les commentaires liturgiques. Seule la partie centrale étant conservée, on ne voit pas le sacrificateur à l'oeuvre(22).

- - Notre dernier exemple qui se rapproche beaucoup de celui de la chapelle crétoise, lui est postérieur de deux siècles environ. Il se trouve dans l'autel de la chapelle de Saint-Jean-le-Théologien du monastère de la Vierge Mavriotissa près de Kastoria, décorée par le peintre Eustathios en 1552 (23). Saint Basile, le Sacrificateur principal, soutient dans sa paume gauche le corps minuscule et nu du Christ qui s'y tient assis, amputé des jambes et des bras, tandis que de sa main droite, il dirige la lance contre ce même corps pour parachever la partition. (fig.7)

Dans ces quatre monuments qui s'échelonnent du XIVè au XVIè

(20) -La bibliographie sur Mateijć dans V.LAZAREV, Storia della pittura bizantina, p.429, note 163.

(21) - G.MILLET, "La vision de Pierre d'Alexandrie", Mélanges Diehl, II, Paris, Leroux, 1931, pp. 99-113, p. 108, fig.2. G.Millet soutient que les Serbes ont marqué la scène de leur esprit réaliste et doute fort qu'un byzantin aurait pu oser approcher la lance de la chair tendre d'un enfant. L'existence d'autres exemples byzantins du même thème où le spectacle d'horreur a pourtant pris la forme d'un vrai carnage réduit la portée de cette affirmation qui pose le problème en termes de sensibilité nationale alors que la question est ailleurs.

(22) -L'image est reproduite dans Ἀρχαιολογικόν Δελτίον 27 (1972), B'2 Chroniques, p.672, Pl.627 a. Un dessin de cette fresque, qui était alors mieux conservée, a été publié par Georges LAMBAKIS , Mémoire sur les Antiquités Chrétiennes de la Grèce, Paris 1900(Athènes 1902), p.59, fig.115.

(23) -St.PELEKANIDIS, Καστοριά,Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι,Planches, Thessalonique 1953, Pl. 204 a.
-Nic.K.MOUTSOPOULOS,Καστοριά,Παναγία ἡ Μαυριώτισσα , Athènes 1967, p.32, Pl.26.

siècle et qui, bien que rares, ne sont certainement pas les seuls, le Mélismos, partition du corps divin, est donc représenté avec un réalisme cru qui enlève tout symbolisme à cette image mystique et qui, du même coup, contredit le dogme du sacrifice spirituel et non sanglant.

Il s'agit de savoir comment une telle interprétation iconographique textuelle de la prière du mystère eucharistique, reflet lointain de pratiques ou d'associations d'idées liées au sacrifice humain cultuel ancestral, a pu trouver sa place dans une église.

On a soutenu que la messe reproduisait les différents épisodes de la Passion du Christ, culminant avec l'Eucharistie, sacrifice suprême, car l'idée d'un Office purement symbolique serait très éloignée de la mentalité byzantine et que l'Eucharistie qui repose sur la transsubstantiation est bien un acte magique(24).

S'il est vrai que cette interprétation illustre les réalités des Offices et la mentalité profonde de la société byzantine, elle n'a jamais été soutenue par les byzantins eux-mêmes qui, en théorie, insistaient sur l'aspect spirituel symbolique et non sanglant du sacrifice divin et s'en tenaient pour la plupart à des interprétations iconographiques symboliques.

Je pense que le sens de l'interprétation iconographique textuelle des commentaires liturgiques et de la prière du mystère eucharistique qui, par excès de "réalisme" contredit le symbolisme auquel l'Eglise aspire théoriquement, doit être recherché ailleurs.

Le sacrifice humain accompli sur la personne du Christ, tel qu'il est représenté dans ces images exceptionnelles du Mélismos, concrétise, à mon avis, dans un langage iconographique, les croyances que la Sainte Communion n'est que l'absorption, même symbolique, du corps et du sang du Christ immolé. Nous avons donc l'image d'un sacrifice humain rituel, accompli dans le but d'un cannibalisme cultuel même symbolique, ce qui ne peut pas empêcher de ramener du fond du subconscient ancestral collectif des pratiques des cultes des religions antérieures. Avec la notion même du sacrifice cultuel, le Christianisme, qui a poussé sur un fond de croyances de religions antérieures, semble perpétuer dans ses rites - et on en a, ici, quelques reflets dans l'iconographie - la notion d'an-

(24) - Alain DUCELLIER, Le drame de Byzance. Idéal et échec d'une société chrétienne. Paris, Hachette(Le temps et les hommes), 1976, pp.228,229.

thropophagie cultuelle, tout en la sublimant et en atténuant son caractère de cruauté.

Certains rites sacrificiels, survivances des rites païens dans les milieux populaires, comme l'introduction de boeufs et de moutons dans les églises et leur sacrifice après bénédiction du prêtre, continuaient à être observés dans la pratique du culte populaire et tolérés par l'Eglise(25). Ces pratiques survivaient dans le culte populaire dans plusieurs régions en Grèce, dans les Balkans, en Asie Mineure (26). Converties en fêtes populaires mais toujours liées aux Offices religieux, elles ne sont pas totalement éteintes, même de nos jours.

L'observance de ces pratiques pouvait perpétuer la notion du sacrifice sanglant et la notion même du mot sacrifice conservait ainsi son sens primordial.

Le thème du Mélismos étant conçu comme une représentation symbolique d'un sacrifice, la concrétisation de cette représentation sous l'influence des commentaires liturgiques et des controverses théologiques de l'époque, pouvait logiquement amener les peintres à concevoir ce genre d'images exceptionnellement réalistes et rares du Mélismos.

x x x x
x x

(25)- Idem, p. 253.

(26) - Voir D.PALLAS, Θάλασσα τῶν ἐκκλησιῶν , (La Thalassa des églises). Athènes 1952, pp. 102-108.

EFTHALIA CONSTANTINIDES

THE QUESTION OF THE DATE AND ORIGIN OF THE EARLIEST AKATHISTOS CYCLES IN BYZANTINE MONUMENTAL PAINTING IN THE LIGHT OF THE AKATHISTOS OF THE OLYMPIOTISSA AT ELASSON

With six plates

The famous Kontakion of the Akathistos, dedicated to the Virgin and composed before the seventh century, is not known to have been represented in pictorial form before the fourteenth century[1]. While no icons of the Akathistos are extant from this period, illustrations of the cycle are encountered in four manuscripts[2] and in a number of churches belonging roughly to the same geographical entity. The monumental cycles of this hymn are preserved in two churches of Thessalonica, five in Serbia and one in Vallachia[3]. To these examples, the unpublished cycle in the fresco decoration of the Olympiotissa church at Elasson in Western Thessaly may be added[4].

The earliest monumental decorations including the Akathistos cycle have generally been considered to be those of the Serbian churches of the mid-fourteenth century. However, two undated fresco cycles of the Akathistos in Thessalonica, namely those of the Panaghia ton Chalkeon and of St. Nicholas Orphanos, have recently been placed, mainly on stylistic grounds, to the first and second decades of the fourteenth century respectively. An alternative date around the middle of the fourteenth century has been suggested for St. Nicholas Orphanos, the main argument being the occurrence of the Akathistos cycle in Serbian monuments from the same period[5].

The Akathistos included in the frescoes of the Elasson church sheds new light on the question of the chronology of the earliest examples of the cycle in monumental painting and also on the centre responsible for its diffusion in monumental programmes of the Palaeologan period. The Elasson church preserves the original wooden doors of its western entrance, upon which a date can be read, decipherable either as 1296 or 1305[6]. Those parts of the fresco decoration of the church which are preserved in good condition conform in iconography with a dating around 1300. Their style may be considered as a somewhat provincial version of the predominant style of this period. The frescoes of the Perivleptos in Ohrid (1295), of the Protaton on Mount Athos (ca. 1300), of the chapel of St. Euthymios in Thessalonica (1302-1303), of the church of St. George at Omorphi Ecclesia near Castoria (ca. 1300) and of St. Nicholas at Šušica near Skopje (late 13th century) provide good comparative examples[7].

The twenty-four oikoi of the Akathistos hymn fall into two sections. The first twelve are narrative in content and deal with the life of Christ from the Annunciation to the Presentation. The next

twelve are theological and liturgical, with strong allegorical overtones. According to the differentiated character of the two sections of the Akathistos, the illustrations of the first twelve oikoi are based on the iconography of the relevant Gospel scenes. The following twelve aim at the glorification of the Virgin and Christ by the heavenly host and by all classes of humanity--royalty, clergy and laity alike--and are heavily indebted to late Roman imperial iconography. As the Byzantine emperor was the representative of Christ on earth, such religious and secular associations in imagery would be familiar to the viewer[8].

The iconographic programme of the Elasson church, dedicated to the Virgin, included a complete cycle of the twenty-four oikoi of the Akathistos, of which seven are still preserved in good condition, six are only partly visible and the remaining thirteen are destroyed. The cycle was laid out on the upper parts of the vaulted areas of both walls of the ambulatory narthex surrounding the naos on the south, west and north sides. The scenes follow each other clockwise, starting and ending on the north-east wall outside the Diaconicon. The first four oikoi continue inside the Diaconicon from the north wall to the south.

Oikos I (figs. 1 and 2). In the first Annunciation scene, the brown slippers, red stockings and wide bejewelled hem of the imperial garment of the angel are still visible. The Virgin, standing on a podium in a near frontal pose, is preserved from the waist down. Behind her, a rectangular backless throne can be discerned.

Oikos II (figs. 3 and 4). The second Annunciation scene is nearly intact. An imperial angel is advancing in the direction of the standing Virgin, who is turned toward him with her left hand upon her chest. The same wooden backless throne is depicted behind her.

Oikos III (fig. 5). The third Annunciation scene is also well preserved. Clad in antique garb, the Archangel Gabriel is depicted greeting the Virgin with his left hand raised in a declamatory gesture. The Virgin, seated upright upon her throne, acknowledges the angel's presence with her open palm raised in a sign of acceptance.

Oikos IV (fig. 6). The Conception is the only scene of the first group which does not correspond to the Gospel narrative. It depicts the Virgin frontally seated with her right arm resting on the angular enclosure of her throne, which separates her from a young female attendant to the left. The maiden, turned toward Mary, is drawing aside a red veil, and holding in her left hand a sceptre surmounted with a cross. On the right, the figure of a second female attendant can be reconstructed.

Oikos V. Although the Visitation, normally used for the illustration of this oikos, is destroyed, fragments of the framing lines are visible on the south wall outside the Diaconicon.

Oikos VI. The scene of the Remonstrances of Joseph on the south wall can be reconstructed from a section of the Virgin's robe.

Oikos VII. The Nativity, on the south wall, is destroyed.

Oikos VIII. The Journey of the Magi is also destroyed.

Oikos IX. The Adoration of the Magi, on the south-west corner of the ambulatory, retains only the boots of the Magi and the throne of the Virgin on a colourful striped ground.

Oikos X. The Return of the Magi is destroyed, but traces of the frame indicate its location on the west wall.

Oikos XI. The Flight into Egypt, on the west wall, can be identified from the remaining fragments. The Virgin, holding the Christ Child, is seated on a white horse led by Joseph, who is looking back toward her. On the right, the welcoming Hebrews can be made out from traces of the faded colours of their garments. The walls of the city and the buildings within it are partially visible.

Oikos XII. The Presentation of Christ in the Temple is destroyed.

Oikoi XIII-XVI. Four scenes of the second half of the Akathistos cycle, which were laid out on the west wall of the west ambulatory and on a part of the north ambulatory of the north wall, are destroyed.

Oikos XVII (fig. 7) is located on the easternmost section of the south wall of the north ambulatory. The Virgin, holding a large Christ Child with both hands, is seated on a rectangular backed throne placed on the broad landing of three large steps. Within the narrow space on either side of the Virgin, six orators, divided into two groups, are turned toward her. Depicted half-length, they are addressing her with their right hands, while holding open uninscribed scrolls in their left. Their heads are for the most part obliterated.

Oikos XVIII (fig. 8). On the south wall of the north pier, an enthroned Christ is depicted frontally, with both hands extended in a blessing gesture. His feet rest on a high footstool placed on the landing of a massive semi-circular step. On the ground, three youths are standing on either side looking up at Him with their hands raised in adoration. The inclusion of angelic figures on the vault above may be safely implied from the few extant fragments.

Oikos XIX (fig. 9). The Virgin is seated on a throne above two giant steps. Although she is only preserved from the waist down, the position of her feet indicates that she was turned in a three-quarter view toward Christ in the adjacent scene. Three maidens, standing at a lower level on either side, glorify the Virgin. In both scenes, the elevated positions of Christ and the Virgin accentuate the hierarchical distance between them and the secular groups below.

Oikos XX, on the east wall of the west ambulatory, is destroyed.

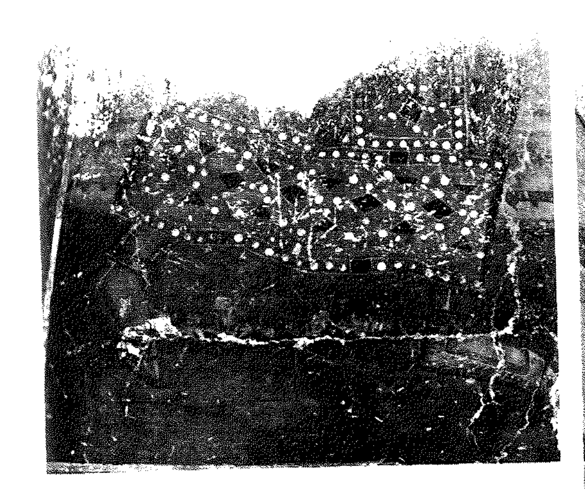
Oikos XXI (fig. 10), centrally located on the east wall of the west ambulatory, depicts an imposing Orant Virgin. Jagged golden-yellow slabs of rocks in the form of two caves rise behind her. Three small figures are depicted emerging from this narrow space with their arms extended toward the Virgin[9].

Oikos XXII, on the east wall of the west ambulatory, is destroyed.

Oikos XXIII (fig. 11), on the north wall of the south ambulatory, is considerably damaged. The centre of the composition was occupied by an icon of the Virgin, identifiable from fragments of the frame and the podea. While the left side of the scene is destroyed, four figures are preserved on the right, standing frontally in superimposed pairs. The two lower ones are cantors and, of the two above, whose heads are missing, one is a bishop wearing a polystavrion, while the other, clad in a red robe, is unidentifiable. The scene probably depicted the procession of the Virgin's icon.

Oikos XXIV (fig. 12) is greatly damaged. The upper part of the Virgin's head and a section of a podea, as well as the leg of a figure clad in white, indicate that the Virgin's icon, placed on a stand, was supported by a deacon in the centre of the scene. On the left, four maidens are standing in the foreground with their hands extended toward the Virgin's icon. Behind them, a group of male figures, whose heads are still visible, are turned toward the Holy Image. Some of them can be identified as cantors from their pointed hats. A fragment of golden yellow decorated fabric to the right suggests the presence of other figures, most likely prelates. The scene probably represented the Veneration of the Virgin's icon after the procession.

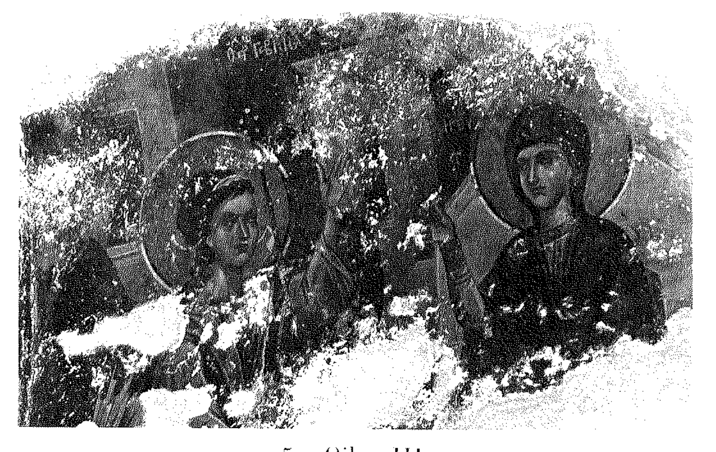
The Akathistos cycle at Elasson has close connections with those of Macedonian and Serbian monuments. However, its sober approach, shown in the judicious use of figural and architectural elements in the scenes and the simple rendering tend to corroborate its early date. Moreover, certain iconographic details differentiate it from all the other extant cycles. 1) The well, invariably included in one of the three Annunciation scenes (oikoi I-III) of the other Akathistos cycles, both in miniature and in monumental painting, does not appear in the corresponding scenes at the Olympiotissa. The theme of the well, derived from the Apocryphal Protoevangelion of James, is not mentioned in the Akathistos text. Thus, by omitting the well, the Olympiotissa Akathistos alone conforms to the texts of the canonical Gospel and of the hymn. 2) In oikos XXIV at Elasson, the inclusion of a secular group of young women, standing in the foreground on the left and venerating the icon of the Virgin, constitutes so far a unicum for illustrations of this scene,




1—2. Oikos I



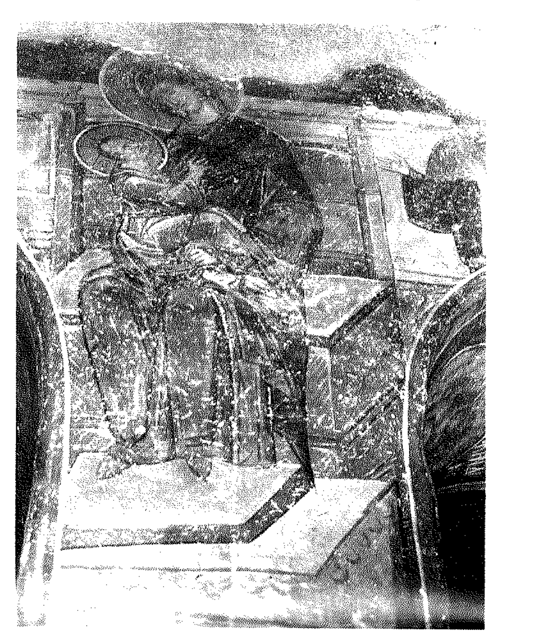

3—4. Oikos II

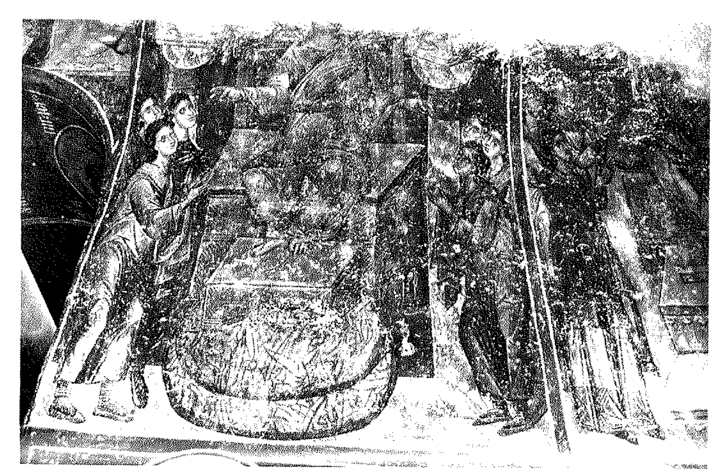


5. Oikos III



6. Oikos IV







9. Oikos XIX

10. Oikos XXI



11. Oikos XXIII



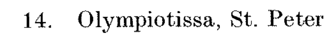
12. Oikos XXIV



13. Chalkeon, Thessaloniki, Oikos XIII



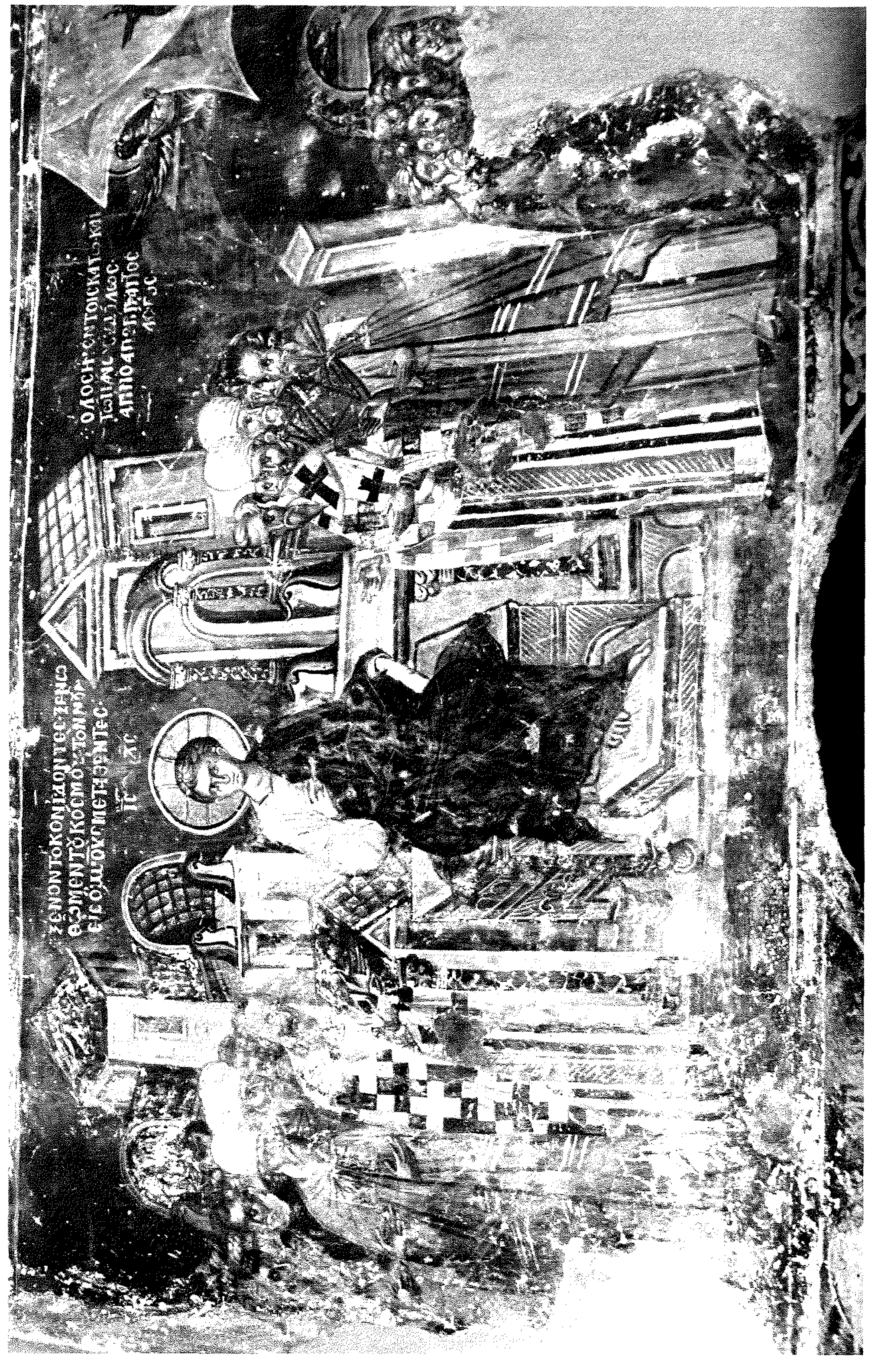
13a. Detail



14. Olympiotissa, St. Peter



15. Olympiotissa, St. Paul



16. St. Nicholas Orphanos, Thessaloniki

which otherwise portray a male group, usually including secular dignitaries, prelates and monks, standing on either side. Such an uncommon variation, especially in a monastic church, may be interpreted as a tendency for closer adherence to the text of the hymn, which specifically refers to all humanity[10].

The secure dating of the Olympiotissa Akathistos and its establishment as one of the earliest extant examples of its kind provide grounds for a reconsideration of the date and origin of the first illustrations of this cycle in monumental painting. The only other cycle of this hymn which can be considered as roughly contemporary is that of the Panaghia ton Chalkeon in Thessalonica, which is part of a Palaeologan addition to the original painted decoration of 1028. Three scenes, oikoi XI-XIII[11], are preserved, of which only oikos XI, the Flight into Egypt, exists also at the Olympiotissa. However, the depictions of this scene in both churches are too fragmentary for comparison.

Oikos XII, the Presentation of Christ in the Temple, is missing at the Olympiotissa. However, the corresponding scene of the Feast cycle, partly preserved on the south-east wall of the naos, can be used as a substitute for comparative purposes. The iconography of this scene is nearly identical to that of oikos XII at the Chalkeon church. Both depict the figures of the Virgin, Joseph and the Prophetess Anna standing together on the left, with Simeon alone on the right, while the Christ Child, barely visible in His mother's arms, seems to be turned toward her. This particular iconography prevailed in Thessalonica and in areas under its artistic influence during the early fourteenth century[12].

Oikos XIII (fig. 13) at the Chalkeon church depicts a blessing Christ centrally seated and flanked by a group of supplicants on either side. Two deacons are in the foreground on the left and the apostles Peter and Paul on the right. The nimbed head-tops of other figures behind them are depicted in an anonymous repetitive pattern, which differs from Palaeologan examples, where each face is distinctly represented, as shown, for instance, at St. Nicholas Orphanos. As oikos XIII is missing at Elasson, the headless Christ in oikos XVIII (fig. 8) and the full length portraits of Peter and Paul (figs. 14 and 15) on the two western piers of the naos can provide examples for stylistic comparisons.

The figures at Chalkeon seem to be rendered in a more refined manner than those of Elasson. The thin ascetic faces and the two-dimensional approach to the garments are close to the Constantinopolitan style of the last decade of the thirteenth century, exemplified by the few remaining frescoes of the south ambulatory of the Pammakaristos church (Fetiye Camii)[13]. By contrast, the realistic awareness of the faces at the Olympiotissa, with their accentuated features, such as wide

cheekbones and thick noses, as well as the voluminous garments, stressing the plasticity of the statuesque figures, reveal an affinity with the style of Macedonian monuments of the turn of the thirteenth century, which should be associated with the artistic output of Thessalonica. From these observations, it may be suggested that the cycle of the Chalkeon church is slightly earlier than originally proposed by Andreas Xyngopoulos[14]. From this reassessment of the Chalkeon Akathistos in conjunction with that of Elasson, it may be inferred that the cycle was already included in the programmes of Thessalonican churches by the late thirteenth century. As the dated illustration of the Akathistos in the provincial monastery in Thessaly could not have been the first of its kind, it is reasonable to postulate earlier Thessalonican models. Nevertheless, it should be taken into consideration that the fragmentary state of the Chalkeon cycle and the loss of many scenes of the Akathistos at Elasson do not allow for further clarification of their relationship.

Among the extant fourteenth century churches subsequent to Chalkeon which include illustrations of the Akathistos, the earliest in date should be that of the Thessalonican church of St. Nicholas Orphanos, where nine scenes, oikoi V-X and XIV-XVI, are preserved[15]. The frescoes of St. Nicholas share striking iconographic and stylistic similarities with the work of Michael Astrapas and Eutychios in the churches of St. Nicholas at Čučer (1307) and St. George at Staro Nagoričino (1312-1318), as well as the frescoes of Georgios Kalliergis at the church of Christos in Veria (1315), and also the paintings of the catholicon of the monastery of Chilandari on Mount Athos (ca. 1321)[16]. They should, therefore, be dated accordingly. From the evolution in the iconography and style of the scenes, it is easy to perceive that the cycle at Orphanos was painted about two decades later than that at Elasson. At Orphanos, the facial expressions and poses of the figures are more self-conscious and the scenes are often crowded with large groups of worshippers. The architecture in the background has become far more sophisticated (fig. 16).

Although the cycles at Chalkeon, at the Olympiotissa and at St. Nicholas Orphanos do not preserve identical illustrations, nevertheless, oikos XIII at Chalkeon, oikoi XVIII-XIX at Elasson and oikoi XIV-XVI at Orphanos depict similar liturgical themes of the veneration of Christ and the Virgin. These examples serve to indicate the increasing complexity of compositional elements over a period of two decades and a tendency toward movement and informal poses in the hierarchical scenes.

The Akathistos cycle has not been traced so far in Constantinopolitan churches, nor does it seem to have been included among the numerous

cycles of the Palaeologan fresco decorations of Mistra, for which a metropolitan origin is beyond doubt[17]. On the other hand, the earliest examples of the Akathistos in Serbian monumental painting are those of Dečani and Mateić, of the mid-fourteenth century, which share iconographic affinities with the other cycles of the period. In conjunction with the above evidence, the existence of the two Thessalonican cycles and that of the Elasson church leads to the conclusion that the Akathistos hymn was illustrated for about half a century on Byzantine soil before being adopted by churches outside its frontiers. It may also be inferred that Thessalonica was responsible for disseminating this cycle in the neighbouring areas.

An explanation may be proposed for the fact that the pictorial cycle of the Akathistos was so slow in being disseminated in the programmes of Serbian churches in particular. During the first three decades of the fourteenth century, the artistic output in the neighbouring state was deeply influenced by Thessalonican artists, especially Michael and Eutychios, who were commissioned by Kral Milutin to decorate a series of churches[18]. On the grounds that none of the churches they are known to have decorated contains this cycle, it can be argued that these two artists, who dominated the artistic scene in the newly founded state at the time, had not adopted this cycle in their repertoire[19]. It is significant that the Akathistos cycle suddenly appears outside the Byzantine frontiers in an important group of mid-fourteenth churches in Macedonia and Serbia: the church of the Pantocrator at Dečani (1348), the church of the Virgin at Mateić (1356-1360), the ambulatory outside the northern chapel of St. Gregory at the church of the Perivleptos in Ohrid (1364-1365), the church of St. Demetrios at the Markov Monastery near Sušica (1370-1372) and on the south exterior wall of the church of St. Peter on Lake Prespa (15th century). These cycles generally follow the iconography of the Akathistos scenes as established in the earlier Byzantine cycles. It can, therefore, be argued that Serbian artists were directly responsible for adopting the Akathistos in their churches from Thessalonican models, whose origins can be securely placed before the date 1300, as indicated by the Olympiotissa cycle.

1. Chadzinikolaou, "Akathistos Hymnos", BbK, Band 1. Stuttgart 1966, 94 f. C. Trypanis, "Fourteen Early Byzantine Cantica", WBS, Band V (1968) 17 ff. E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford 1971 (2nd ed.).
2. Munich, State Library, Cod. Slav. 4 (late 14th century): S. Strzygowski, "Die Miniaturen des Serbischen Psalters", Denkschriften der Kaiserlichen Academie der Wissenschaften in Wien, Band LII (1906) 75 ff., pls. LII-LVII. Moscow, State Historical Museum, the Tomić Psalter, Cod. 2752 (1360-1363): M. Ščepkina , Bolgarskaja Miniatjura XIV véka, Issledovanie Psaltira Tomiča. Moscow 1963, 78 ff., pls. LII-LXII. Moscow, State Historical Museum, Synodal Library, Cod. Gr. 429 (1355-1364): V.D. Likhachova, "The Illumination of the Greek manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow, State Historical Museum Gr. 429)", DOP 26 (1972) 255 ff. G.M. Proxorov, "A Codilogical Analysis of the illuminated Akathistos to the Virgin, Moscow, State Historical Museum, Synodal Gr. 429", ibid. 239 ff. Madrid, Escorial Library, Cod. 19 (R.I. 19) (14th to 15th century): T. Velmans "Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance", Cah.Arch. XXII (1972) 131 ff. D. Mouriki, "Hymnography and illustrated Manuscripts", Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. Edited by G. Vikan, Princeton 1973, 26 ff.
3. The church of the Panaghia ton Chalkeon: A. Xyngopoulos, "Αἱ Τοιχογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου εἰς τήν Παναγίαν τῶν Χαλκέων Θεσσαλονίκης", DChAE, Ser. 4, vol. 7 (1974) 61 ff., pls. 15-19. St. Nicholas Orphanos: Idem, Οἱ Τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης. Athens 1964, 17 f., figs. 93-104 and 175. T. Velmans, "Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peintures d'icones et la décoration monumentale au XIVe siècle", Cah.Arch. XVI (1966) 169 ff. A. Tsitouridi, Ἡ Ἐντοίχια Ζωγραφική τοῦ Ἁγίου Νικολάου στή Θεσσαλονίκη, Thessalonica 1978. The church of the Pantocrator at Dečani: V. Petković, Manastir Dečani II, Belgrade 1934. The church of the Virgin at Mateić: N. Okunev, "Crkva svete Bogorodice Matejić", Glasnik Skopskog naucnog drustva VII-VIII (1930) 103 f. For further bibliography see: G. Millet and T. Velmans, La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie, vol. IV. Paris 1969, p. xxxiv. The chapel of St. Gregory in the church of St. Clement at Ohrid: G. Grozdanov, "Illustracija Himni Bogorodičinog akatisti u Bogorodice Perivlepte u Ohridu", Zbornik Sv. Radojčića. Belgrade 1969, 39 ff., pls. 1-12. The church of St. Demetrios, catholicon of the Markov Monastery near Sušica: L. Mirković and G. Tatić, Markov Manastir, Novi Sad 1925. For further bibliography see: Millet - Velmans, op. cit. The church of St. Peter on Lake Prespa: B. Knezivić, "Crkva Svetog Petra na Prespi", Zbornik za Likovne umetnosti, Matica Srpska 2 (1966) 252 ff., fig. 6. The cathedral of the Holy Trinity at Cozia: G. Babić, "L'iconographie Constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)", ZRVI XIV-XV (1973) 174 ff.

4. Ibid. 179 and note 23a. Velmans, "Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos", op. cit. D. Mouriki, "Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the beginning of the Fourteenth Century", L'Art Byzantin au début de XIVème siècle, Symposium de Gracanica 1973. Belgrade 1978, 69 f., notes 54-56, fig. 27.
5. Velmans, "Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos", op. cit. 169 ff.
6. For the interpretation of the inscription on the wooden doors, see G. Sotiriou, "Μονή Ὀλυμπιωτίσσης Ἐλασσῶνος", EEBS 4 (1927) 327 ff., figs. 11-13. E. Skouvaras, Ὀλυμπιώτισσα. Athens 1967, 23 ff.
7. St. Clement, Ohrid: P. Miljković-Pepek, L'Oeuvre des Peintres Michel et Eutych. Skopje 1967. The Protaton: G. Millet, Monuments de l'Athos: Les Peintures. Paris 1927, pls. 5-56. A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne. Athens 1955, passim. Idem, Manuel Panselinos. Athens 1956. M. Sotiriou, "Ἡ Μακεδονική Σχολή καί ἡ λεγομένη Σχολή Μιλούτιν", DChAE, Ser. 5, vol. 5 (1969) 1 ff. St. Euthymios: G. and M. Sotiriou, Ἡ Βασιλική τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Athens 1952, 213 ff. T. Gouma-Peterson, The Frescoes of the Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica. Ph.D. dissertation, University of Wisconsin (1964). St. George at Omorphi Ecclesia: E. Stikas, "Une église des Paléologues aux environs de Castoria", BZ 51 (1958) 100 ff. St. Nicholas at Sušica: G. Babić, "Les fresques de Sušica en Macédoine", Cah.Arch. XII (1962) 303 ff.
8. A. Grabar, L'Empereur dans l'art byzantin. Paris 1936 (Variorum reprint, London 1971) passim.
9. A. Xyngopoulos, "Θεοτόκος ἡ Φωτοδόχος Λαμπάς", EEBS 10 (1933) 321 ff.
10. Trypanis, "Fourteen Early Byzantine Cantica", op. cit. 39.
11. Xyngopoulos, "Αἱ Τοιχογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου", op. cit. 61 and 76, pls. 16 and 17.
12. Examples at the Protaton and at Chilandari on Mount Athos, at St. Nicholas Orphanos (Thessalonica) and at the church of Christos in Veria: Ibid. 65 ff. and note 18.
13. C. Mango and E. Hawkins, "Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963", DOP 18 (1964) 319 ff., figs. 10-19.
14. Xyngopoulos, "Αἱ Τοιχογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου", op. cit. 71 ff.
15. Idem, Οἱ Τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ, op. cit., figs.

101-104 and 175.

16. Mouriki, "Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the beginning of the fourteenth Century", op. cit. 58 ff. S. Pelekanides, Καλλιέργης. Athens 1973, passim. D. Bogdanović, B. Djurić and D. Medaković, Chilandar. Belgrade 1978. figs. 59-60, 63-65.
17. The Akathistos cycle at the church of the Pantanassa is of the post-Byzantine period. The only extant Akathistos reflecting a Constantinopolitan version of the cycle is considered to be the one depicted in the cathedral of the Holy Trinity at Cozia (1385-1386). Babić, "L'Acathiste de la Vierge à Cozia", op. cit. 179 ff.
18. R. Hamann-MacLean and H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963. Miljković-Pepek, L'Oeuvre des Peintres Michel et Eutych. op. cit.
19. It may be noted that no traces of the Akathistos cycle are found in the frescoes of the main church at Gračanica (1321), dedicated to the Virgin. The late exonarthex of the church preserves two layers of an Akathistos cycle the first layer of which was assigned by G. Babić to the second half of the fourteenth century. However, a later dating to the early sixteenth century has recently been proposed. The complicated architectural problems relating to the exonarthex exclude at present the formulation of any hypothesis concerning the inclusion of an Akathistos cycle in the original decoration of 1321 of this section of the church. Babić, "L'Acathiste de la Vierge à Cozia", op. cit. 180. P. Mijović, "Genèse de Gračanica", L'Art Byzantin au début de XIVème siècle, op. cit. 163. S. Radojčić, "Les fresques de Gračanica", ibid. 181 f. S. Petković, "La peinture de l'exonarthex de Gračanica", ibid. 212 f.

RODONIKI ETZEOGLOU

QUELQUES REMARQUES SUR LES PORTRAITS FIGURÉS DANS LES ÉGLISES DE MISTRA

Avec six planches

Les monuments conservés sur la colline de Mistra[1] font la preuve de la richesse de la capitale de Morée. Par rapport à une ville relativement petite, leur nombre et leur qualité, témoignent du pouvoir et du raffinement de la société mystriote.

Dans ce contexte donc les portraits qui existent encore dans les églises, même s'ils sont assez endommagés, nous renseignent sur la ville et ses habitants.

C'est l'ensemble de ces portraits conservés dans six monuments[2] que nous allons examiner tout en signalant certains détails qui contribuent à élucider leur identification et leur présence dans les différentes parties des églises.[3]

1. L'église de Saint-Démétrius-la métropole. A l'intérieur il y a les portraits de deux métropolites qui sont datés par M. Chatzidakis[4] entre les années 1272-1285: à savoir, le portrait d'un prélat en proskynèse devant la Vierge dans l'abside centrale (fig.1) et celui d'Eugénios sur le mur Nord du diaconikon (fig. 2).

A l'extérieur, sous le portique de la façade Nord, il existe encore quatre portraits de métropolites, groupés par deux, qui sont figurés en orants, à gauche de la porte d'entrée et à droite de celle-ci, dans la dernière travée du portique (fig.3).

Les deux hiérarques à gauche de la porte (fig.4) ne sont pas identifiables, d'ailleurs les lettres que G. Millet[5] avait pu lire- +ΕΚΟΙΜΗΘΗΟ ΟΔΟΛ... - sont aujourd'hui effacées. En revanche, la scène de droite est plus claire (fig.5). Les deux orants adressent leur prière, selon l'inscription, au Christ Philanthropos, représenté en buste, au dessus d'eux. Millet avait lu, à droite "Ὁ Πανιερώτατος καί ὑπέρτιμος Λακεδαιμονίας" et quelques lettres encore, dont on ne peut distinguer aujourd'hui que les premiers mots "Ὁ Πανιερώτατος". Mais de l'autre côté, il y a une autre inscription qui se réfère à un métropolite de Lacédémone, dont on peut lire le nom "Νεῖλος". L'archevêque Nil, si on a bien lu le nom, est très connu par des sources historiques et par les inscriptions gravées sur les colonnes de l'église. On en parle comme de l'un des métropolites les plus actifs de Lacédémone, pour les années 1339-1341. Mais il existe encore un Nil au début du XVe siècle.[6]

Une datation des portraits par leurs habits ne paraît pas très évidente,parce que leurs "polystavria",étaient alors très communs(on les rencontre presque dans toutes les églises de Mistra).La seule figure bien conservée(fig.5)pourrait dater du commencement du XVe siècle(il ressemble à la figure du despote Théodore,représenté comme moine,dans l'église de l'Afentiko-voir ci-dessous-et à quelques figures de la Pantanassa). Il paraît que tous les portraits ont été exécuté après la mort des personnages représentés,parce qu'ils sont nimbés.

Il faut ici noter que pendant des travaux récents de restauration du pavement de l'église,on a trouvé des traces de l'existence d'une tombe dans le diaconikon,près du portrait du métropolite Eugénios.Et comme Syméon de Thessalonique l'écrit,il était habituel d'enterrer les hiérarques dans les églises,mais il déclare qu'en son temps(XVe siècle) tout était changé.[7] C'est pour cela,et à cause de l'inscription funéraire que Millet a lu,ainsi que de l'épithète du Christ "Philanthropos",[8] qu'on puisse imaginer que les tombeaux des métropolites ont été accolés à la façade Nord du monument.

De plus,on peut proposer l'hypothèse,qu'on a décoré la façade[9] pendant les travaux que subit l'église,peut-être au XVe siècle,lorsque le métropolite Matthieu a transformé la basilique en église mixte.[10]

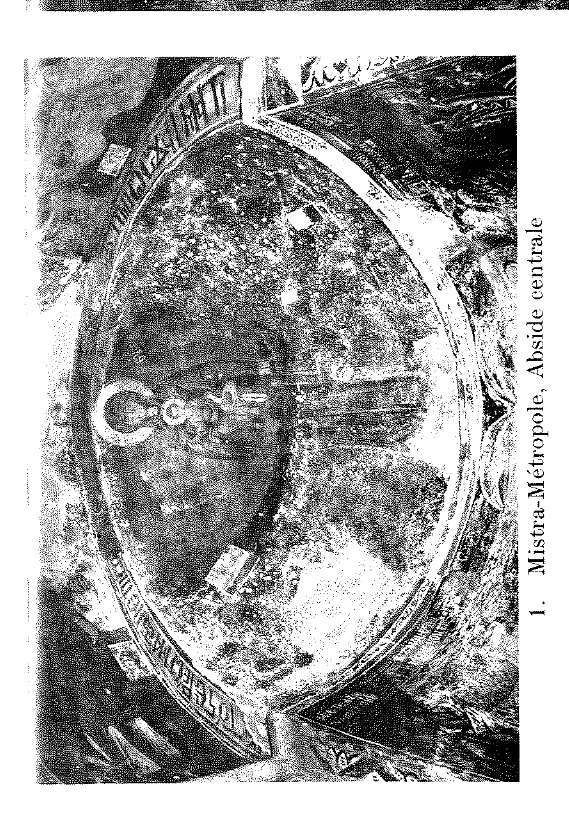
2.L'église des Saints-Théodores.Elle a été construite pendant les dernières années du XIIIe siècle,mais la décoration des chapelles a été faite par étapes.C'est dans les deux chapelles Est,qui sont à côté de la Prothésis et du Diaconikon,que se trouvent les portraits dont il va être question.[11]

La chapelle Nord-Est contient une tombe située sous le pavement et sur le mur Sud,devant la Vierge à l'Enfant figurée debout,il y a un suppliant à genoux[12](fig.6).Il s'agit d'un Manuel Paléologue(d'après l'invocation),probablement un membre de la famille impériale,mort à Mistra,qu'on doit distinguer de l'empereur,son homonyme,mort en 1425 à Constantinople. On sait d'ailleurs que plusieurs membres de la famille des Paléologues vivaient dans le Péloponnèse et avaient des postes importants dans l'administration du Despotat.[13] De plus,d'autres Paléologues du nom de Manuel résidaient à Constantinople au XVe siècle[14] et il est connu que de nombreux Constantinopolitains se refugièrent dans le Péloponnèse après le 29 Mai 1453.[15]

En tout cas la date de la mort du personnage représenté eut été ajoutée en bas de notre fresque:le mois,octobre,est in-



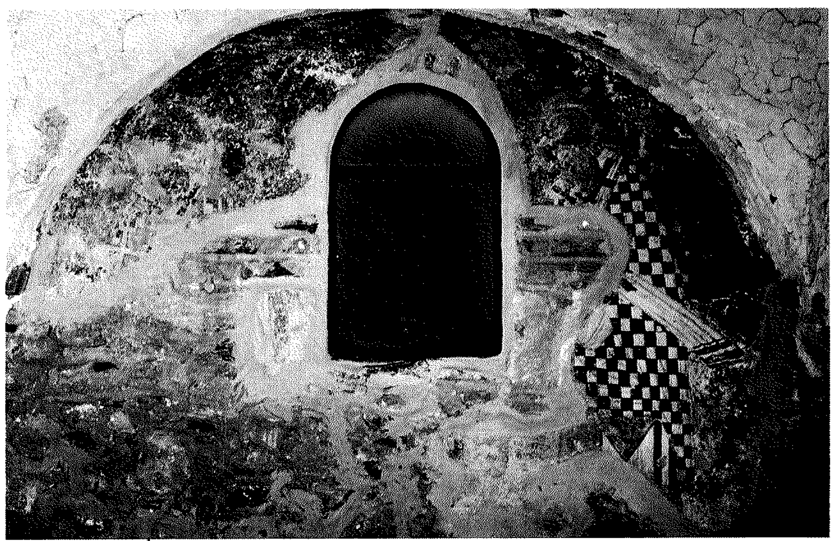
2. Mistra-Métropole, Diakonikon, portrait d'Eugénios



1. Mistra-Métropole, Abside centrale



3. Mistra-Métropole, La façade Nord



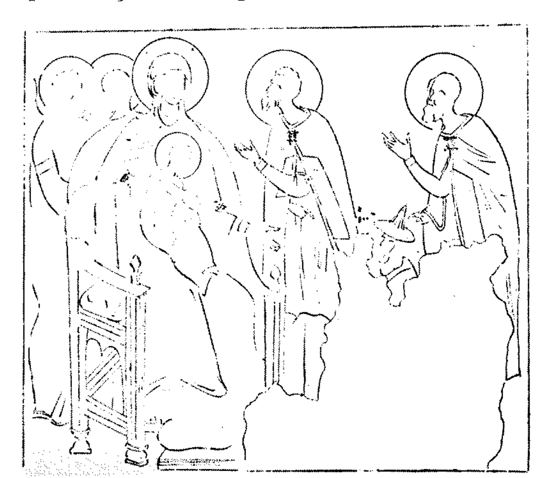
4. Mistra-Métropole, Façade Nord, portraits à gauche de la porte



5. Mistra-Métropole, Façade Nord, portraits à droite de la porte

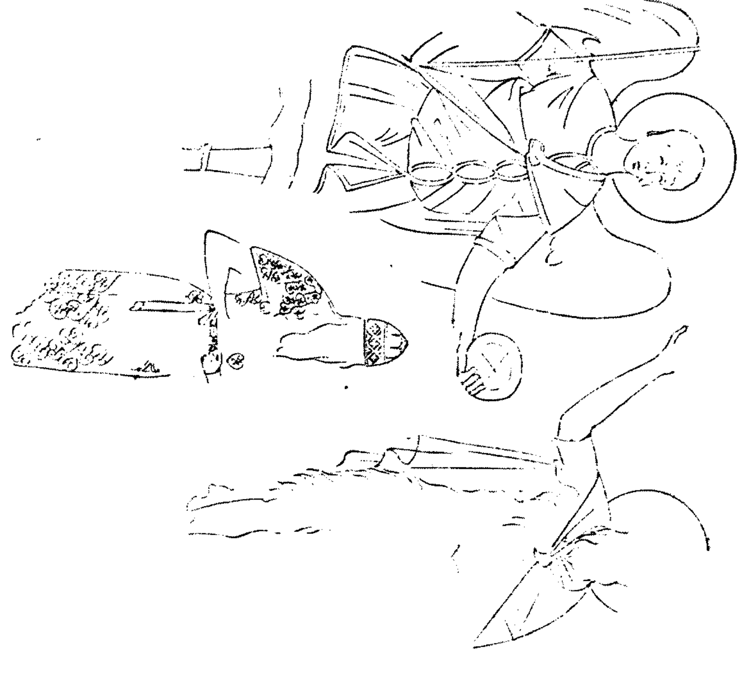


6. Mistra-St. Théodores, Chapelle Nord—Est



7. Mistra-St. Théodores, Chapelle Sud—Est, panneau du mur Sud, d'après Millet

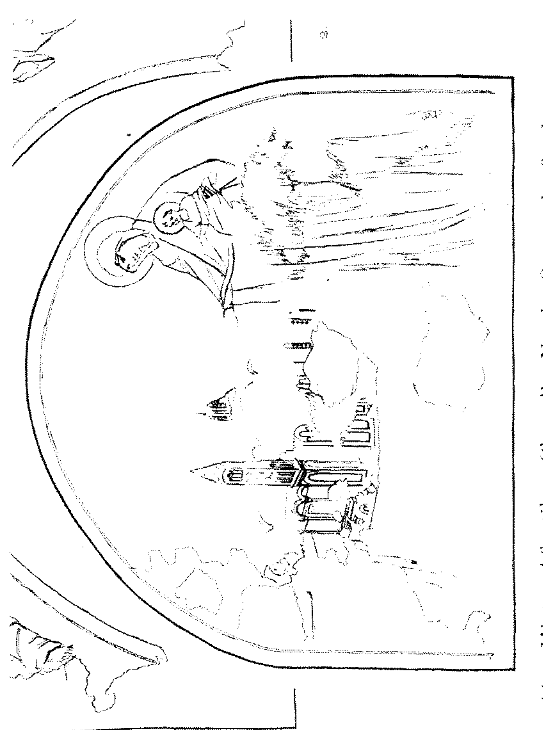
8. Mistra-St. Théodores, Chapelle Sud—Est, panneau du mur Sud, les Saints-Théodores



9. Mistra-St. Théodores, Chapelle Sud—Est, panneau du mur Nord, d'après Millet



10. Mistra-St. Théodores, Chapelle Sud—Est, portrait du mur Nord



11. Mistra-Afentiko, Chapelle Nord—Ouest, le fondateur offrant l'église à la Vierge, d'après Millet




12. Mistra-Afentiko, Chapelle Nord—Ouest, le double portrait du despote Théodore I



13. Mistra-Afentiko, Chapelle Sud, le couple du mur Ouest



14. Mistra-Afentiko, Chapelle Sud, la coiffure de ΚΑΝΙΩΤΙΣ

15. Mistra-Afentiko, Chapelle Sud, détail de la coiffure — l'effigie de l'empereur



16. Mistra-Afentiko, Chapelle Sud, le couple du mur Nord



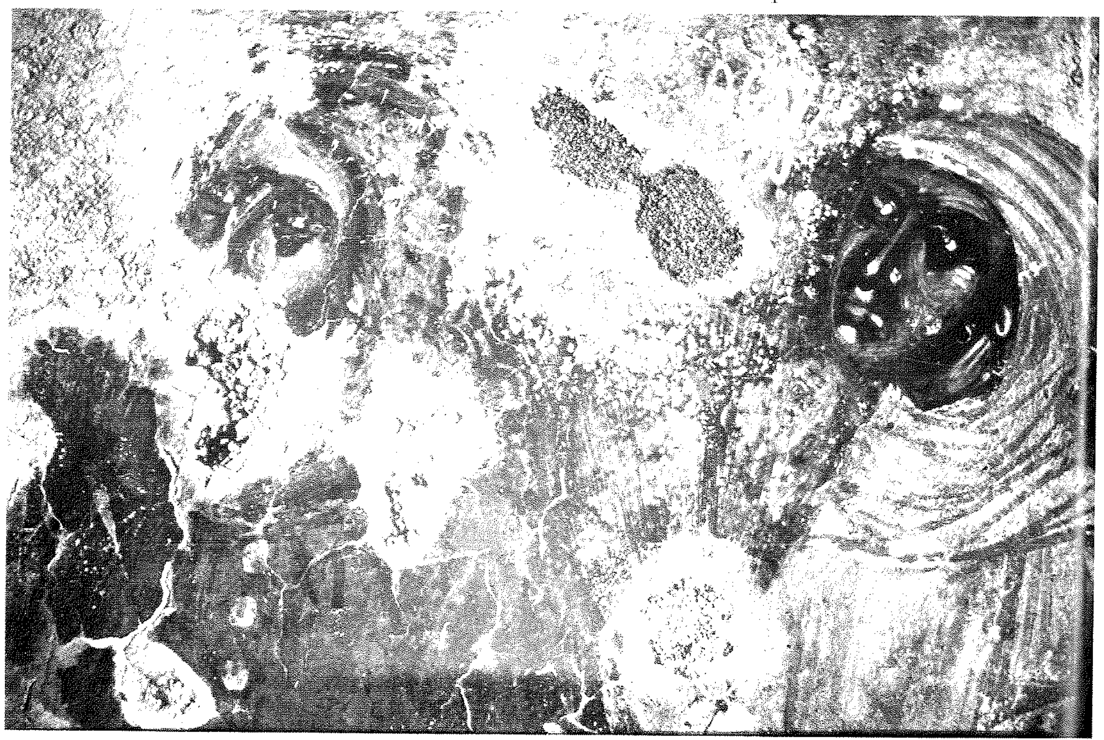
17. Mistra-Périvleptos, les donateurs



18. Mistra-Pantanassa, le portrait de Manuel Laskaris Chatzikis



19. Mistra-Chapelle de St-Jean, le portrait familial



20. Géraki-Ste-Paraskevè, donateurs

diqué,ainsi que l'indiction,la deuxième,mais de la date exacte,ne subsistent que la première et Ia dernière lettre.La lacune fut complétée de manière à restituer la date de 1423.[16] Mais on ne peut pas exclure 1453,qui correspond aussi à une seconde indiction.En revanche,il faut exclure les dates antérieures ou postérieures pour des raisons historiques et à cause du style des fresques.

Dans la chapelle Sud-Est dédiée à la Vierge,sur les parties inférieures des murs Nord et Sud,il y a deux panneaux de dimensions assez imposantes:1,65 X 2m.sur le mur Sud,1,85 X 2m.sur le mur Nord.

Dans le premier,les Saints-Théodores intercèdent auprès de la Vierge trônante et assistée de deux anges,en faveur d'un suppliant dont on distingue à peine le couvre-chef conique à large bord [17](figs.7-8).Cette coiffure ressemble à celle des chantres,[18]ainsi qu' à celle que portent un ensemble de dignitaires qui accompagnent l'empereur Jean Cantacuzène sur l'image du Consile Oecuménique de Par.Gr.1242.[19]

Sur le mur Nord,est représenté un autre suppliant en taille réduite,entre l' archange qui,en costume militaire porte les insignes du pouvoir,le sceptre et le globe,et Saint-Jean Baptiste qui,d'un geste ouvert,bénit le suppliant [20](fig.9. Celui-ci(fig.10) est un homme âgé,à cheveux et barbe blancs, figuré de face;il porte un vêtement brodé à manches courtes, sous lequel on distingue à peine sa chemise.Autour de sa taille,on voit une ceinture fermée d'une agrafe.Un mouchoir est attaché à sa ceinture à droite.Il tient la main gauche à la hauteur de la ceinture,tandis qu'il porte la main droite sous la poitrine;une lecture plus précise risquerait d'être erronée à cause du mauvais état de la peinture.Le couvre-chef est un bonnet conique en étoffe brodée.

On a soutenu qu'il s'agit d'un empereur ou d'un despote;[21] en tout cas,il faut y voir un personnage qui devait être protégé par Saint-Jean,puisque c'est lui qui le bénit.Peut-on l'identifier à quelqu'un appelé Jean? Mais comme il ne porte ni l'habit,ni les insignes impériaux,il évoque plutôt certaines figures d'archontes byzantins:ainsi sa ceinture et son mouchoir ressemblent à ceux du grand logothète Constantin Acropolite sur une icône de la Vierge de la Galerie Tretiakov;[22]son vêtement principal rappelle l'habit porté par César Novak sur la façade de l'église de la Vierge dans l'île de Mali-Grad;[23] cet habit correspond à la description de Pseudo-Kodinos,selon

Institut für Byzantinistik und Neogräzistik Universität Wien

lequel il existait un costume,d'origine assyriennne,appelé λαπάτζας que "chaque dignitaire a le droit de le porter,mais avec ceinture,les manches étant par derrière fixés à la ceinture."[24]

D'ailleurs,l'examen minutieux de la fresque permet d'apercevoir derrière le personnage,entre son bras droit et son buste,un pan de tissu qu'on pourrait accepter comme la représentation d'une des manches mentionnées ci-dessus.-Par conséquent il faut exclure l'identification de cette personne avec un empereur ou un despote.

Les fresques de cette chapelle ont été datées des environs de 1400[25]et il est évident que les images en question étaient intégrées au programme de la décoration de la chapelle,ce qui nous permet de supposer qu'il s' agit des donateurs de cette décoration.

3.L'église de la Vierge Hodégétria,dite Afentiko(début du XIVe siècle). Dans la chapelle funéraire Nord-Est,il subsiste très peu de traces du portrait du fondateur,l'higoumène Pachomios, qui offre l'église à la Vierge [26](fig.11).Il y a aussi le fameux double portrait du despote Théodore I Paléologue,[27] (fig.12) mort à Mistra en 1407,et enterré en ce lieu.[28]

Dans le portique Sud,transformé en cimetière,il ne reste que les portraits de deux couples.Celui de l'arcosolium de l'Ouest est déjà connu.[29] C'est un noble portant un riche vêtement à décor végétal accompagné de sa femme qui porte un vêtement rouge avec des galons brodés et sur la tête un turban-une mitra[30].Ils tiennent leurs mains en prière vers la Vierge à l'enfant(du type de Kyriotissa)qui figure au milieu(fig.13). G.Millet avait lu son nom KANIΩTIC O CKOY.Il ne reste actuellement que les dernières lettres du nom ....IC et le début du deuxième mot O CKOY,qui peut correspondre à la fonction du personnage:O CKOYTEPIOC,s'est à dire celui qui porte le bouclier impérial(le σκουτάριον)[31].La tête est aussi endommagée,mais après les restaurations récentes on reconnaît sa coiffure qui est jaune et rouge portant le dessin de la figure d'empereur (figs.14-15).D'après les descriptions de Pseudo-Kodinos cette image d'empereur décorait le σκαράνικον,coiffure d'une catégorie de grands dignitaires.[32] C'est la même figure qu'on voit sur la coiffure du grand duc Apocaucos dans le Par.Gr. 2144[33] et aussi sur celles des portraits de membres de la famille impériale dans le Typikon de Lincoln College.[34]- L'habit et la coiffure de KANIΩTIC rappellent ceux du grand primicier Jean

dans l'icône portative du Christ Pantocrator au Musée de l' Ermitage.[35]

Un autre couple,se tenant à la main cette fois,est représenté sur la partie inférieure du Mur Nord de la chapelle.Malheureusement seuls leurs corps sont conservés(fig.16).La femme porte une robe rouge,qui selon la mode occidentale,semble-t-il,est decolletée,tandis que l'homme porte un ample vêtement vert.D'après Pseudo-Kodinos,ce type de manteau appartient au prôtovestiaire.[36]

Il paraît que cette chapelle,dont la décoration se date de la deuxième moitié du XIVe siècle,[37]était destinée aux sépultures des hauts fonctionnaires du Despotat.

4.L'église de la Vierge Périvleptos(2e moitié du XIVe siècle). Dans une conque de la paroi Ouest,est représenté le couple dit "des fondateurs",[38]offrant l'église à la Vierge figurée en buste avec l'Enfant(fig.17).

Par leurs habits on reconnaît leur appartenance à la noblesse.A noter l'originalité de la ceinture de l'homme qui rappelle une sorte d'écharpe se terminant sur le ventre par un noeud serré.Quelques détails jusqu'à présent négligés,doivent être signalés:les personnages ne tiennent pas,comme c'est l' habitude pour les fondateurs,le modèle de l'église,qui,dans ce cas,est placé entre eux(peut-être posé sur un meuble);aussi,une partie de l'église-la façade Ouest-a été représentée dans une couleur plus foncée.Un autre fait qui attire l'attention est que la conque dans laquelle figurent les portraits se situe à l'emplacement habituel de l'entrée occidentale de l'église.On peut donc supposer que la porte principale d'origine ,fut murée à un certain moment pour des raisons qui nous échappent.

Ces détails conduisent à penser qu'il ne s'agit pas de fondateurs mais des donateurs,qui ont financé une réparation, ou un remaniement,ou même la décoration du monument.

5.L'église de la Vierge Pantanassa(vers 1428)conserve un très beau portrait funéraire,celui de Manuel Laskaris Chatzikis sur le mur Sud du Narthex [39](fig.18).

Comme l'inscription nous l'enseigne,il s'agit d'un haut fonctionnaire du Despotat(δοῦλος τοῦ δεσπότου Κωνσταντίνου Παλαιολόγου)[40]mort en 1445.Son habit très riche et surtout son grand chapeau blanc avec le bord rouge foncé est impressionnant.Il faut remarquer sa grande ressemblance avec le chapeau que porte Jean VIII Paléologue sur la fameuse médaille gravée

par Pisanello,[41] ainsi que sur l'effigie en couleurs du même empereur,d'un feuillet de Sin.Gr.2123 qui,d'après Belting serait aussi une oeuvre de Pisanello.[42] Cette forme de coiffure enfin,rappelle les couvre-chefs de certains personnages représentés dans le manuscrit d'Alexandre de Venise[43] et dans le Par.Gr.135,qui a été fait à Mistra.[44]

Ce σκιάδιον avait beaucoup impressionné les occidentaux qui admiraient l'empereur byzantin portant "uno cappelletto alla greca,che v'era in sulla punta una bellissima gioia"[45] ou "quel bizarro cappello alla grecanica che solevano portar gl'imperatori".[46] Est-que Laskaris Chatzikis porte le σκιάδιον à la mode de l' époque,ou bien,étant membre de la mission byzantine à Florence,puisque nous savons qu'un Laskaris était présent,[47] a-t-il copié le fameux chapeau de l'empereur?

6.La petite chapelle de Saint-Jean,hors les murs de la Ville Basse(XVe siècle).A la paroi méridionale,sous l'arcade extrême,un portrait familial est figuré:celui de Kyra-Kali Kavalaséa,deux fois représentée,en vêtements laïques et en costume religieux,avec ses enfants Anna Laskarina et Théodore Hodégétrianos aux côtés et aux pieds de la mère de Dieu (fig.19).On a déjà dit qu'il s' agit de la fondatrice de la chapelle;[48] nous remarquons ici que la fresque ne montre pas de modèle d' église ni le Saint vénéré,ce qui est tout à fait inhabituel. Nous signalons aussi la simplicité des costumes des personnages figurés,ce qui s'oppose aux portraits des nobles dans les églises de la citadelle.Dans le Par.Gr.135,une femme brodant porte des vêtements semblables,[49] et dans l'église de Sainte-Paraskevè à Géraki[50] nous trouvons une donatrice habillée de la même façon (fig.20).

Le répertoire des portraits figurés à Mistra nous donne une idée de l'art de portrait à l'époque des Paléologues:il y en a donc des portraits de fondateurs-donateurs,aussi bien que des portraits funéraires.Nous avons trouvé des personnages du haut clergé,des souverains et dignitaires et des laïcs.

D'ailleurs,la présentation de ces portraits et les observations faites nous permettent de constater une fois de plus les relations étroites et les similitudes de l'art et de la société de la capitale de Morée avec ceux de Constantinople (à noter les portraits conservés dans la chapelle Sud de Kariyé Djami).[51] Dans ce contexte donc deux points nous semblent caractéristiques:tout d'abord,l'emplacement choisi pour ces

figures dans les parties secondaires des églises:chapelles, narthex,extrémité Ouest,façades;deuxièmement leur taille réduite par rapport aux personnages sacrés;[52] quelques exceptions dans ce cas c'est certains portraits funéraires(le despote Théodore I,Manuel Laskaris Chatzikis).

Finalement,nous pouvons considérer les documents donnés comme un témoignage de plus pour la compréhension de la structure de la société mystriote.

N o t e s .

1.G.Millet,Monuments byzantins de Mistra,Paris 1910 (à la suite Millet Mistra);M.Chatzidakis,Mistra-La cité médiévale et la forteresse,Athènes 1981 (à la suite Chatzidakis Mistra).

2.Il faut ici mentionner l'inscription lue par l'abbé Fourmont;selon laquelle le portrait impérial de Jean VI Cantacuzène avec sa femme,était figuré devant l'entrée de Sainte-Sophie.Voir G.Millet,Inscriptions byzantines de Mistra,BCH 23,1899(à la suite Millet Inscriptions) pp.143-146;Chatzidakis Mistra p.69.

3.Pour les portraits de l'époque des Paléologues voir l'étude récente de Tania Velmans,La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age,Paris 1977,pp.59-97;pour les portraits dans les manuscrits voir H.Belting,Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft, Heidelberg 1970,pp.72-94;J.Spatharakis,The Portrait in Byz.illuminated manuscripts, Leiden 1974.

4.M.Chatzidakis,Νεώτερα ἀπό τή Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, ΔΧΑΕ περ.Δ΄,τόμ.Θ΄, 1979 pp.143-175,résumé en français pp.176-179.

5.Millet Inscriptions pp.129-130;du même Mistra pl.152,2.

6.D.Zakythinos,Le despotat grec de Morée,Vie et Institutions,Variorum,London 1975,pp.285-286.

7.Syméon de Théssalonique,Opera omnia,P.G.155 p.677.

8.Voir le contenu spécial de l'épithète dans H.Belting-C.Mango-D.Mouriki, The Mosaics and Frescoes of St.Mary Pammakaristos at Istanbul,Dumbarton Oaks,1978, p.56.

9.Pour la décoration des façades en fresques L.Hadermann-Misguich,Une longue tradition byzantine-La décoration extérieure des églises,Zograf 7, 1977,pp.5-10.

10.Chatzidakis Mistra pp.28-30.

11.Des peintures de la chapelle Nord du narthex où G.Millet avait distingué et dessiné un autre suppliant,il n'en reste rien:Millet Mistra pl.

91,4.

12.Ibid.pl.91,3;Millet Inscriptions pp.120-121.

13.Zakythinos op.cit. pp.111,113.

14.Voir Georgios Sphrantzès éd.V.Grecu,Bucuresti,1966,pp.226,20;54,15;72,34;80,32;84,28;aussi C.Marinesco,Notes sur quelques ambassadeurs byzantins en Occident dans Mélanges Grégoire,II,Bruxelles,1950,pp.419-428.

15.Sphrantzès op.cit.p.98;voir aussi V.Laurent,Un agent efficace de l' unité de l'église à Florence,REB XVII,1959,p.194.

16.On a supposé qu'il s' agissait de l' empereur Manuel Paléologue et c' est pour cela peut-être qu'on a donné la date de 1423,qui est proche de sa mort:Millet Mistra pl.91,3;G.Babić,Les chapelles annexes des églises byzantines,Paris,1969,pp.158-159;S.Dufrenne,Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra,Paris,1970,p.5.C'est M. Chatzidakis -Μυστρᾶς,'Ιστορία,Μνημεῖα,Τέχνη,'Αθῆναι,1956,pp.54-55 - qui a mis en question cette identification.

17.Millet Mistra pl.90,4.

18.N.Zias,Some representations of Byzantine Cantors AAA II,1969,pp.233-238.

19.Spatharakis op.cit.pp.129-139,fig.86.

20.Millet Mistra pl.90,1.

21.Ibid.l.c.;Dufrenne op.cit.p.5;Chatzidakis Mistra p.51.

22.A.Banck,Byzantine Art in the Collections of the USSR,pl.245-246.

23.V.Djurić,Mali Grad-Saint Athanase à Kastoria-Borje,Zograf 6,1975,figs. 4-5.

24.Jean Verpeaux,Pseudo-Kodinos,Traité des Offices,Paris,1966,p.219.

25.Chatzidakis Mistra p.51

26.Millet Mistra pl.99,1.

27.Ibid.pl.96,5;152,1;Millet Inscriptions p.119;du même Portraits byzantins,Revue de l'Art Chrétien XLI,1911,pp.1-7.

28.Nous rappelons ici le portrait contemporain de l'empereur Manuel II figurant dans le manuscrit Par.Suppl.Grec.309,qui contient l'oraison funèbre que celui-ci avait écrite à la mort de son frère,le despote Théodore I., Spatharakis op.cit.pp.233-234.

29.Millet Mistra pl.102,2;du même Inscriptions p.120;Chatzidakis Mistra p.67.

30.Cette coiffure évoque celle de certains portraits féminins de la chapelle Sud de Kariyé Djami;pour la forme de "mitra" A.Grabar,Une couronne du début du XIIIe siècle et les coiffures d'apparat féminines CA VIII,1956,pp.272-273.

31.Verpeaux op.cit.pp.183,11-20;336,76;162,7.

32.Ibid.pp.132,12;145 n.2;152-164.

33.Spatharakis op.cit.pp.148-151,figs.96-97.

34.Ibid.pp.191-206,figs.144,146-149.

35.Banck op.cit.pl.266

36.Verpeaux op.cit.p.153 "Καί τό ταμπάριον αὐτοῦ(τοῦ πρωτοβεστιαρίου)πράσινον μετά μαργελλίων".

37.Chatzidakis Mistra p.67.

38.Millet Mistra pl.11,4;Dufrenne op.cit.p.13.

39.Millet Mistra pl.152,4;du même Inscriptions pp.138-139.

40.Pour cette appellation Zakythinos op.cit.pp.110,112.

41.R.Weiss,Pisanello's Medallion of the Emperor John VIII Palaeologus,Oxford,1966.

42.Belting op.cit.(di-dessus note 3)p.53 n.173.

43.A.Xyngopoulos,Les miniatures du roman d'Alexandre le Grand dans le manuscrit de l' Institut Héllénique de Venise,Athènes-Venise,1966,p.71 et p.134.

44.T.Velmans,Le Par.Gr.135 et quelques autres peintures de style gothique dans le manuscrit grec à l'époque des Paléologues CA XVII,1967,p.227 fig.22.

45.Vespasiano da Bisticci,Eugenio IV Papa en A.Mai,Spicilegium I,pp.15-16.

46.Pauli Iovii Opera II,éd.G.G.Ferrero,Roma,1958,p.209.

47.Sylvestre Syropoulos,éd.V.Laurent,Roma,1971,p.308[16] et n.1,où on essaie d'identifier ce personnage.

48.Millet Mistra pl.107,8;du même Inscriptions pp.131-132;Dufrenne op.cit.p.18;Chatzidakis Mistra p.109.

49.Velmans op.cit.(note 44) p.228,fig.23.

50.Non publiée.

51.P.Underwood,The Kariyé Djami at Istanbul,New York 1966,vol.III pp.543-549,ainsi que vol.II pp.26,28,36,37 pour les portraits d'esonarthex et exonarthex.

52.C'est utile de mentionner ici que la plupart des innombrables portraits des monuments contemporains de Yougoslavie,Bulgarie,Géorgie sont de grandes effigies,figurées de face et placées dans les parties principales de l'église:Velmans op.cit.note 3.

ANDREAS STYLIANOU

SOCIOLOGICAL REFLECTIONS IN THE PAINTED CHURCHES OF CYPRUS

With two plates

The church of "Panagia tou **Arakos**", Lagoudera, Cyprus, retains one of the most complete cycles of Byzantine paintings, representing the metropolitan school of the late Comnenian period at its climax, in style, iconography and technique, dated by an inscription to December 1192, which also records that the donor was "Lord Leon, the son of Authentis".

For our theme we single out the over-life-size figure of the Virgin Mary and Child, on the south wall by the iconostasis (fig. 1). She stands in front of a backless throne, turned to the left, with her head inclined and her arms looping round the Child Christ reclining in her arms in a human posture. The two archangels are depicted presenting the symbols of the Passion from either side, defining the composition as the earliest surviving representation of this type of the Virgin Mary, which later became very popular and came to be known as "Panagia tou Pathous". Here she is styled as the Mother of God, **"Arakiotissa". Was** the type introduced here from Constantinople by the metropolitan painter, or was it developed in this church of Cyprus at that time, under sociological and psychological conditions, and if so, how did it emerge?

Firstly, we believe that it is connected and directly emerged from the theme of the Presentation of Christ in the Temple. Sure enough, in the corresponding place on the north wall, we have the other half of the theme, again in a differentiated conception from the established iconography, suggesting new developments. The devout Symeon is here depicted facing left, slightly bending forward and holding the Child Christ reclining in his arms and clutching the garments of the old prophet at the chest to steady Himself. Symeon's cheek lovingly touches the head of Christ in a tender posture calling to mind his warning to the Virgin Mary at the time of the Presentation: "Yea, a sword shall pierce through thy own soul also". Surely, the echo of this prophesy is reflected in the symbols of the Passion presented to the Virgin and Child on the opposite side.

The jewelled silver ear-ring from the left ear of Christ, symbolical of his might and great destination, alleviates the impact of the hard prophesy. The subject is further differentiated to suit the new approach, by the depiction of St. John the Baptist standing behind Symeon and uttering through his scroll "behold the lamb of God". We have here the climax of an evolution in Byzantine art, reflecting the humanistic tendencies during the Comnenian period and announcing later developments with a dramatic approach. The seeds for the "Virgin Mary of the Passion" are here apparent.

The Mother of God, "Arakiotissa", is further accompanied with a long and passionate supplicatory inscription in dodecasyllabic verses: "Oh! most pure Mother of God, he, who with great desire and warmth has helped to portray in perishable colours thine undefiled icon, Leon, the poor and worthless supplicant, surnamed <u>tou Authentos</u> from his father, together with his wife and fellow servant ... request faithfully and with countless tears that they, with their fellow servants their children, thy supplicants, may pass the remainder of their life in happiness, and that they, in the end, be favoured among the saved, for thou alone, oh! Virgin hast the glory ...".

We have no other record concerning the noble donor of this church in the remote hills of the Troodos range of mountains of the island. But it is evident that he was the son of a notable inhabitant, because <u>Authentis</u> (the master), was the title given by the Byzantines to those who belonged to the upper classes, and especially to the governors of the districts of the Byzantine Empire.

The year 1192 given for the completion of the decoration of the church, is a very crucial year for the history of Byzantine Cyprus. Let us take a quick glance at the events of the period immediately before. Cyprus was under the usurper king Isaac Comnenus since 1184. The Third Crusade was started in 1190 under king Richard Coeur de Lion of England. Isaac had little love for the Latins and gave orders that none of the Crusaders should be allowed to touch the island. Some of Richard's Crusading ships arrived for shelter at Limassol in April 1191, and two of them were wrecked off the port. Isaac maltreated the survivers. On the sixth of May 1191, Richard himself arrived and proceded to conquer the island with the help of the other Crusader

knights, including Guy de Lusignan, who had just lost his kingdom of Jerusalem to Saladin in 1187. By the end of May, Isaac and his family were captured and Richard established a temporary Latin rule over the island, inorder to use it as a provisioning centre for his Crusaders. He left for Palestine accompanied by Guy de Lusignan on the fifth of June 1191. The Cypriotes revolted and Richard sold the island to the knights Templars. A contemplated revolt against them on the fifth of April 1192, was crushed by the new owners, who massacred the Cypriotes undiscriminately in the towns and in the country. People escaped to the mountains and the towns were emptied. The island was then resold to Guy de Lusignan in May 1192, who proceded to establish a more firm Latin rule over the island, by granting fiefs to dispossessed knights from the mainland. The Byzantine landed gentry were dispossessed, perhaps with some exceptions to those who offered no opposition.

In this context, we have to fit the decoration of the church of "Panagia tou Arakos" into the last six months of 1192. David Winfield and his assistants who cleaned the paintings, sponsored by the Dumbarton Oaks Byzantine Institute, discovered and removed a fragment of painting from underneath the decorative frieze of geometric design along the bottom of the Virgin Mary "Arakiotissa", showing the footstool of a throne and the feet of an archangel with scarlet boots, suggesting that at first we had here a different composition depicting the Virgin enthroned with the Child Christ, in the well known iconic fashion guarded by the archangels. Apparently, at some stage of the decoration of the church, a change of mood dictated a new approach to the theme. Lord Leon and his family must have retreated to their remote estate in the Troodos range of mountains, and along with the trapped Byzantine painter proceded to introduce or develop the new theme of a differentiated Presentation in the Temple in two parts, stressing the message of the Passion and reflecting his own passion, after the calamnity that had just befallen to the island. In this context, we have here some new developments with an advanced approach in Byzantine art, dictated by sociological and psychological conditions, emanating from the final alienation of Cyprus from the Byzantine Empire. These humanistic tendencies in iconography and style, are present in varying degrees in the

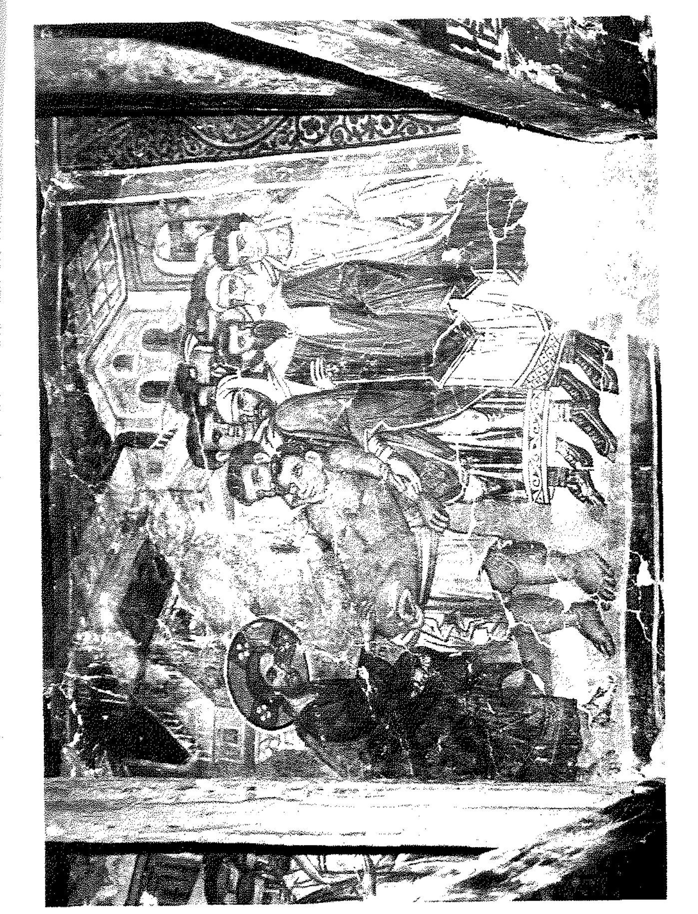
rest of the paintings of the church, an advanced approach which is absent from the strictly contemporary paintings of St. George at Kurbinovo.

For the next example concerning our theme, we shall move to the Monastery of St. John Lampadistis at Kalopanayiotis, in another remote spot of the Troodos range of mountains and next to a river-bed with sulphur springs. The church of the Monastery is a combination of various buildings with several series of paintings dating from the eleventh to the fifteenth centuries.

We are interested in the narrow narthex or porch along the west end of the twin churches of St. Heracledius and St. John Lampadistis. It was apparently built in the fifteenth century, and until recently, was used as a dormitory for sick people who came to the Monastery seeking the healing powers of the Saint. Accordingly, it was painted with an appropriate series of paintings to suit its purpose: the three Youths in the furnace, Daniel in the lion's den, Christ and the woman of Samaria, the Healings of the paralitic, the man with the dropsy (fig. 2), the blind man, and the Miraculous drought of fishes; scenes at the Empty Tomb concerning the Resurrection of Christ, the Appearances of Christ after the Resurrection, and the Last Judgement. We have here a typological and narrative ensemble, designed to strengthen the belief of the masses of people seeking the help of their religion for their body and soul.

The paintings have recently been cleaned by the Department of Antiquities and they await publication. An important factor for our approach is the dedicatory inscription over the south entrance to the narthex, which, damaged though it is, furnishes us with the important information that the artist came from Constantinople. This is the only direct information we have concerning the presence of a metropolitan painter in Cyprus.

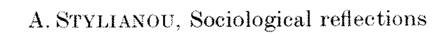
His paintings bare all the characteristics of a mid-fifteenth century date, further supported by circumstantial evidence emanating from the supplicatory inscription accompanying a group of donors, a certain Michael, lay reader and domesticus, his wife and two sons, the latter two being the priests of the church. The two priests wear the vestments of the Orthodox Church, although they are tonsured in

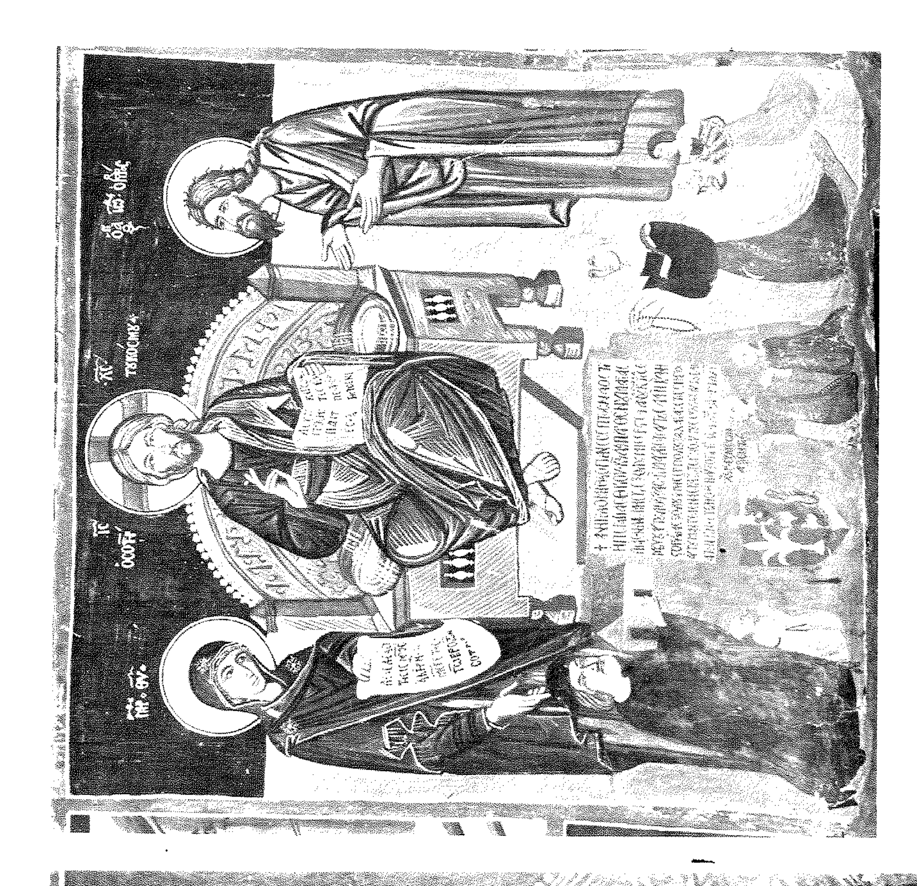


2. The Healing of the man with the dropsy, mid-15th c., narthex, St. Heracledios — St. John Lampadistis, Kalopanayotis, Cyprus



1. Mother of God Arakiotissa, 1192, Panagia Arakiotissa, Lagoudera, Cyprus





4. Donors with the Deesis, 1514, church of the Virgin Mary, Galata, Cyprus

3. St. Demetrios, 1513, church of St. Sozomenos, Galata, Cyprus

the manner of the Catholic Church, which, according to the inscription, they accept, a condition emanating from the Council of Florence in 1439. Cyprus was then under the French rule of the Lusignan dynasty. In this context, we are here faced with a series of paintings executed by a refugee painter from Constantinople, soon after its fall to the Turks in 1453. Ecclesiastical, sociological and psychological upheavals at the close of the Byzantine Empire, are here reflected in this series of paintings.

Concerning their place in the history of Byzantine art, they give us a glimpse of at least one branch of the art of Constantinople, at the end of its long history. Their style is of a rather "popular" character and not the polished one we would expect to emanate from the capital. This would imply that all "popular" art need not be provincial. Alternatively, the term provincial is precarious.

In 1489, the island passed from the hands of the French into the hands of the Venetians. We choose two completely painted churches of the early sixteenth century, to persue our theme further. First, the church of St. Sozomenos of the village of Galata, in the Solea valley of the Troodos range of mountains. The rectangular church, of the steep-pitched roof type, is completely painted. A dedicatory inscription over the west door is worth quoting in full: "The most venerable church of our Holy father Sozomenos, was painted through the donation and at the expencse of lord Ioannis, lay reader and lawyer of Tembria; Papa-Theodoros and confessor, Ioannis Maximos, Argiros son of Kalogiros, Geortzis son of Kalognomos, Kyriacos son of Irene, Jeanis son of Millomenos, Costis son of Millomenos, Jacos son of Kalogiros, Papa-Ioannis son of Simounis, Demetris son of Costas, Georgios son of Kyriacos and his brother Paraskevgas, the last two one share, they are all thirteen founders, and pray for them through the Lord, amen. It was completed on the third of the month of September, 1513 of Christ. Hand of Symeon Axenti. Church is the earthly heavens in which the heavenly God dwelleth and liveth and walketh, representing the Crucifixion and the Burial and Resurrection of Christ".

Appart from its historical value, this inscription is an important document with an interesting collection of names of a village society, reflecting social customs still

extant in the island today. We have here thirteen villagers combining their resources to erect their village church, and a leading member of the society of the neighbouring village of Tembria, coming to their help and paying for the decoration of the church, which was executed by the local artist Symeon Axenti.

The interesting collection of names, also reflect the development of the Cypriote dialect in the later middle ages, through the influence of the French language. Thus Geogios is corrupted to Geortzis, Ioannis to Jeanis, Iacovos to Jacos, etc. Kalognomos means a good-natured man and Millomenos a greasy, dirty man.

The style of the paintings announces the so-called Cretan school which is a natural development in the early post-Byzantine period. The paintings of the young soldier saints, are among the finest of the post-Byzantine period (fig. 3).

The Liturgical interpretation of a church at the end of the dedicatory inscription, comes from the writings of Patriarch Germanus (ca 634 - ca 733), a remarkable quotation for this late period in a remote village of Cyprus.

The other side of the coin is reflected in a chapel of the same architectural type, just below the same village of Galata. Over the north door, there is a painting of the Deesis, attended by a group of donors with their coat of arms, and a dedicatory inscription which tells us that this church of the most Holy Mother of God was the family chapel of the Venetian family of Zacharia, established in the island at least since the fourteenth century (fig. 4). The donors here portrayed are Polos Zacharia, his wife Madelena (a hellenized version of Madeleine), and their children, a son and three daughters. The coat of arms, azure, a palm-tree argent; impaling argent, three bends sinister azure, over all a lion rampant gules, implies that the wife was of the Royal family of the Lusignans. Although the male members of the family (left), are very simply dressed, the female members (right), are richly apparelled, betraying their Royal descent. This Western family of the ruling classes was apparently following the Orthodox rite, as the decoration of the chapel is completely Orthodox and it was executed, signed and dated to the year 1514 by Symeon Axenti, the same Greek Cypriote artist who painted the

church of St. Sozomenos in the village of Galata itself, a year earlier. The book in the hands of the eldest daughter is inscribed in Greek, with the beginning of the first stanza of the Akathist hymn. Madelena on the other hand, holds a rosary in her hands, presumably not forgetting her Catholic origin.

We have then here, in the remote hills of Latin held Cyprus, a hellenized Western mixed family, a trend which appears to have troubled the Pope as early as 1448.

These are but a few reflections of the social structure at various periods in Cyprus, as reflected in the painted churches of the island.

Bibliography

Hill, Sir George, A History of Cyprus, vol. I, Cambridge, 1940, vols II and III, 1948.

Papageorgiou, A., Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus, Department of Antiquities, Nicosia 1965.

Soteriou, G. A., "Theotokos i Arakiotissa tis Kyprou", Archaeologiki Ephimeris 1953-4, Athens 1955, pp. 87-91.

Stylianou, Andreas and Judith, The Painted Churches of Cyprus, Nicosia 1964.

Winfield, D. C., "The church of Panagia tou Arakos, Lagoudera. First Preliminary Report, 1968", Dumbarton Oaks Papers, 23 and 24; appendix by Cyril Mango.

Xyngopoulos, A., Schediasma Istorias tis Thriskephtikis Zographikis meta tin Alosin, Athens 1957.

KOSTADINKA PASKALEVA-KABADAIEVA

LE PORTRAIT DE DONATEUR DANS LA PEINTURE MURALE BULGARE DU XVe SIÈCLE

Le portrait de donateur occupe une place importante dans l'art médiéval, respectivement dans les recherches des savants.[1] Cela tient à la riche information qu'il fournit et qui lui réserve une position particulière dans l'histoire de l'art chrétien permettant aux spécialistes de l'interpréter sur plusieurs plans. Cette information provient des qualités inhérentes au portrait de donateur et avant tout de son historicité qui en fait un document à consulter plutôt qu'un portrait authentique à admirer. Si l'artiste arrive à une certaine ressemblance avec le modèle, celle-ci pourra servir à éclairer les traits individuels et le caractère du type national du peuple. Au cas où l'on ne possède pas de données sur les personnages portraiturés, le portrait de donateur est le seul document historique qui en atteste l'existence. D'autre part, le costume nous permet de juger de l'ethnographie, des moeurs et de l'armement de l'époque, alors que le modèle réduit dans les mains des donateurs servira les restaurateurs du monument. Un élément non moins important du portrait de donateur constitue l'inscription dans la composition ou en marge. Elle nous livre une information extrêmement utile sur la hiérarchie féodale, la connaissance de la généalogie des souverains, les types et la manière d'*invocatio*; la date de l'offrande permettant d'éclairer l'histoire du monument. L'inscription nous offre aussi des données précieuses de caractère politique, social, démographique et géographique, ainsi que des renseignements sur l'onomastique de la région. Si l'on examinait le portrait de donateur sous ces aspects, celui-ci représenterait pour la science une véritable projection de l'époque.

Le portrait de donateur depuis le premier (VIe siècle) jusqu'au dernier (XIXe siècle) reflète une idée fondamentale: faire acte de fidélité envers le Christ ou la Vierge en leur faisant des offrandes directement, ou par l'entremise du patron-protecteur de l'Eglise. Le donateur peut être un souverain ou un noble. Cette idée demeure immuable à travers toutes les étapes historiques du développement du portrait de donateur quelle qu'en soit sa réalisation plastique. Les poses et les gestes des donateurs qui ont acquis un sens symbolique demeurent les mêmes d'une composition à l'autre. Les changements qui y interviennent concernent uniquement la structure. C'est dans le caractère concret de la réalisation plastique de cette idée (la même dans tous les pays), que se dégagent la singularité, la spécificité ethnographique et l'historicité du portrait de donateur - une coloration, pour ainsi dire nationale de la tradition générale byzantine. Etudier jusqu'à quel degré se conserve cette tradition dans la solution de la forme et de la composition héritée par l'art de chacun des peuples balkaniques et dégager le nouveau en vue d'éclairer la spécificité nationale, c'est dévoiler certains moments communs de leur art et résoudre le problème du prototype et des changements qui y interviennent par suite de l'atmosphère politique, sociale et spirituelle propre à chaque pays.

Notre tâche, vu le thème posé, est de loin plus limitée, mais le manque de monuments conservés et d'études exhaustives la rendent difficile. Cela ne permet pas de caractériser de manière détaillée, par un nombre suffisant d'exemples, les étapes de l'évolution du portrait de donateur en Bulgarie à l'époque envisagée, Aussi le présent exposé s'appuie-t-il sur des données historiques plutôt que sur des peintures murales dont le nombre et l'état de conservation laissent à désirer.

Après l'asservissement de la Bulgarie par les Osmanlis et à la suite de la suppression de l'indépendance de l'Etat et de l'Eglise, l'art sacré perdit ces mécènes - le tsar, les notabilités féodales et le haut clergé. Le manque de monuments durant une cinquantaine d'années est une preuve éloquente de l'interruption brutale de la tradition dans le domaine de l'architecture et de la peinture monumentale. Quelques données précaires témoignent d'un renouveau de cette tradition, plus sensible durant la seconde moitié du XVe siècle surtout dans la Bulgarie de l'ouest. Le récit de Vladislav Grammairien du transfert des reliques de saint Jean de Rila de Tirnovo au monastère de Rila en 1469 nous apprend que Ioassaf, David et Théophane, nés frères - fils de l'évêque de Kroupnik - Jacob, après avoir pris l'habit renouvelèrent le monastère de Rila "entièrement détruit et déserté" où il n'existait "que l'église et la tour",[2] On ne sait pas la date de cet événement, mais on pourrait supposer que le renouvellement du monastère de Rila a dû avoir lieu après les années 60 du XVe siècle, parce que les trois sources de l'histoire du monastère du début de la seconde moitié du XVe siècle nous renseignent qu'il était en ruines.[3] L'accord conclu entre le monastère de Rila à l'époque où le deuxième des frères - David en était le supérieur, et le monastère Pantéléimon russe du mont Athos, selon lequel les deux monastères forment une communauté, chacun conservant sa direction indépendante, pourrait servir de terminus ante quem du renouvellement du lieu saint.[4] David dont fait état le récit du transfert des reliques de saint Jean de Rila a joué un grand rôle dans l'histoire du monastère de Rila. L'auteur du récit écrit que David, marguiller du monastère a construit "dès les fondations" l'église Pierre et Paul dans l'ermitage "Orlitsa" du monastère de Rila.[5] Selon lui cela était arrivé "jadis", mais c'est l'année

1469 qui pourrait servir de terminus ante quem, car c'est alors que la procession avec les reliques de saint Jean de Rila fit halte à l'ermitage avant de se rendre au monastère.[6] L'inscription de donateur de l'église confirme le récit concernant son édification et fournit quelques renseignements détaillés sur sa décoration, exécutée grâce aux moyens fournis par l'évêque Jacob à l'époque du supérieur Théoktiste en 1491.[7]

L'inscription de donateur de 1488 conservée dans l'église de Saint-Démétrios près du village de Bobochévo, dans la même région, témoigne elle aussi de la participation des moines moyens à l'édification et la décoration des églises.[8] Ces faits marquent un nouveau moment de l'histoire de la fonction de donateur par suite des mutations sociales intervenues dans la société bulgare après l'invasion des Osmanlis. L'inscription précise que l'église a été décorée grâce aux moyens du moine Néophyte et ses fils - pope Dimitar et Bogdan à l'époque de Jacob, évêque de Kroupnik. Il s'agit de l'évêque Jacob II, désigné comme donateur de la décoration de l'église Pierre et Paul de l'ermitage Orlitsa.[9] Malheureusement dans les deux églises les narthex où auraient dû être peints les donateurs sont entièrement détruits.

A l'édification de l'église Saint-Georges du monastère de Krémikovtsi a participé aussi un représentant du clergé: Kalevit, métropolite de Sofia, peint ensemble avec le donateur Radovoï au mur nord du narthex de l'église.[10] Comme l'indiquent les données des autres inscriptions et de l'obituaire, dans l'histoire du monastère interviennent les noms de deux autres métropolites: Diomidii, titulaire de la chaire métropolitaine en 1564-1565 et Miletii, métropolite de Sofia aux environs de 1672.[11]

Ces exemples et d'autres qui suivront au cours des siècles prouvent qu'à l'édification, le renouvellement et la décoration d'églises a activement participé le clergé qui garde la tradition léguée par les représentants du patriarcat, éliminé après la conquête de la Bulgarie par les Osmanlis.

Le portrait de donateur du monastère de Krémikovtsi retiendra notre attention parce qu'il est un des rares spécimens conservés de l'époque. A ce titre, il fournit des données précieuses sur l'état social des donateurs - dans ce cas ils ne tiennent pas seulement à la hiérarchie religieuse et ce sont des données nouvelles qui étudient la stratigraphie sociale à la fin du premier siècle de la domination ottomane. Radivoï, l'autre donateur, appartient paraît-il, à un des groupes priviligiés de la société bulgare, la preuve en est le somptueux costume représentatif et le fait que par ses propres moyens (avec son père) il a "renouvelé et créé", comme le dit l'inscription de l'église.[12] Mais en ce qui concerne son historicité, des renseignements précis manquent.

Plusieurs documents du XV-XVIe siècle mentionnent le nom de Bulgares portant les titres de knez, joupan et ban et aussi de velmoj et boyard qui constituaient les notabilités de la société bulgare.[13] Les registres ottomans avec les lettres des timars contiennent eux aussi des renseignements concrets sur des spahis chrétiens, propriétaires de terre. Certains d'entre eux appelés "ancien spahi" ou "fils d'ancien spahi" témoignent qu'il s'agit de propriétaires qui avaient acquis le droit de possession de la terre avant la domination ottomane.[14] Un autre document dit, au sujet du notable de Tirnovo Théodore Balina - un des chefs de la première insurrection de Tirnovo en 1398 - qu'il était "le premier noble du sandjak de Nikopol", très respecté par les Bulgares et les Turcs. "Quant à l'opulence des biens, il en avait assez pour lui et pour entretenir les autres".[15] D'autre part,

des documents attestent aussi la formation d'une nouvelle couche de commerçants dans la société bulgare à la suite des nouvelles conditions créées par la domination ottomane. Ces commerçants appartiennent à la couche de notabilités priviligiées. C'est de ces milieux que proviennent les donateurs des églises édifiées à cette époque. Ces documents fournissent des renseignements qui ne concernent pas, il est vrai, immédiatement notre thème, étant donné qu'ils manquent d'équivalent imagé. Toutefois, ils témoignent non seulement de l'existence de cette couche de priviligiés mais aussi de leur conscience nationale, matérialisée dans la noble fonction de donateurs. La Chronique de Vladislav Grammairien fait mention d'un "certain velmoj Bogdan joupan" qui accueillit la procession avec les reliques de saint Jean de Rila dans ses palais près de Nicopol (Nicopolis ad Istrum) et les déposa dans "l'église portant le nom du saint". Au départ de la procession, "il combla de dons et d'honneurs" les porteurs de la châsse et "avec les autres boyards" les accompagna jusqu'à la rivière Ossam.[16)]

Abordons le portrait de donateur de l'église de Krémikovtsi. Où en est le traditionnel et le nouveau dans ce portrait? Si l'on suit l'évolution du portrait de donateur en Bulgarie[17)] dans la peinture murale et la miniature du XIII-XIVe siècle (des exemples manquent dans la peinture d'icônes)on observe la persistance dans les formes héritées de Byzance, et cela, comme nous l'avons dit, avant tout dans la pose et les gestes qui l'apparentent au portrait de donateur des autres pays balkaniques. Quant à la composition du portrait de donateur, on constate des préférences pour les types déterminés dont la répétition permet de caractériser les arts nationaux. Il est intéressant de noter que dans les portraits de donateur conservés en Bulgarie, on ne voit presque nulle part parmi les personnages de la composition, la figure agrandie du Christ

ou de la Vierge, debout ou sur le trône, comme c'est le cas de plusieurs monuments byzantins ou de l'art roumain, depuis le XVe siècle.[18)] Dès lors on peut dire, que l'art bulgare se rapproche davantage des monuments serbes que ceux des autres pays balkaniques.[19)]

Le portrait de donateur de l'église de Krémikovtsi nous intéresse aussi au point de vue formel, La figure pyramidale au sommet de laquelle est représenté le souverain céleste incarne de manière la plus adéquate le sens de l'acte d'offrande. L'idée en est exprimée à trois étapes par les trois groupes de la composition disposée dans les trois points fondamentaux de la structure:

I. La famille de donateurs offre le modèle réduit de l'église.

II. Saint Georges, patron de l'église intercède auprès du Christ pour les donateurs.

III. Le Christ bénissant dans le segment du ciel, au-dessus, des donateurs agrée avec bienveillance leur offrande.

L'attitude des trois groupes est activée dans des poses dictées par l'idée incarnée. Le mouvement en est de gauche à droite, puis il monte en haut avant de revenir au point de départ en fermant l'espace d'un triangle. On voit pour la première fois dans l'art bulgare une composition où l'idée incarnée est si bien motivée par la solution de la forme.[20)] D'autre part, l'attitude de l'artiste face aux personnages où l'on devine son désir d'arriver à une ressemblance avec le modèle, réalisée il est vrai dans les limites conventionnelles du Moyen Age, est une manière dans l'esprit de la tradition balkanique qui persiste surtout dans l'art du XIVe siècle. On a beaucoup parlé du costume des donateurs,[21)] mais il paraît qu'on ne pourrait l'admettre comme un attribut na-

tional, étant donné qu'à cette époque les riches notables portaient le costume à la mode dans les Balkans. Un élément caractéristique du costume des donateurs de Krémikovtsi est la large ceinture, parée d'un grand noeud au devant sous l'influence de la mode orientale.

Le portrait d'une famille de donateurs de l'église de la Vierge du monastère de Dragalevtsi est de la même époque.[22)] L'artiste a peint la composition aux murs nord et ouest du narthex: le donateur Radoslav Mavre et sa femme Vida (sur nord) et leurs fils Stakhia et le grammairien Nicolas (sur ouest). Le donateur a fourni les moyens pour faire décorer l'église en 1476 selon l'inscription. Tous les personnages portent le costume de l'époque, sauf Nicolas, en habit de diacre. Aucun renseignement ne nous est parvenu de l'historicité de donateurs de la région de Sofia. Comme au cas de Radivoï, on ne saurait dire si ces notables construisaient ces églises dans les terres qu'ils possédaient, comme le veut la tradition à l'époque du Second royaume bulgare. On sait que le monastère de Dragalevtsi avait été édifié par le tsar Ivan Alexandre et déclaré "stavropigial", comme l'indique la charte accordée par le tsar Ivan Chichman.[23)] Le souvenir de cette époque a été encore vivant au milieu du XVe siècle. En effet, l'Evangéliaire de Dragalevtsi date de 1469, "commencé et terminé dans les lieux du tsar", comme le dit, dans une note marginale, le copiste pope Nicolas.[24)] Peut-être est-ce le même grammairien Nicolas, représenté dans la scène des donateurs.

Le schéma de la composition est traditionnel et on le constate dans plusieurs monuments de la Bulgarie de l'ouest: l'église Saint-Jean le Théologien du monastère de Zémen, les églises de Dolna Kaménitsa, de Kalotino et d'ailleurs.[25)] Les donateurs sont représentés de face - attitude statique figée, à la différence des

scènes où les personnages sont représentés de trois quart, on dirait dans un mouvement en avant. On doit y relever l'absence du souverain céleste ou du patron de l'église.

Le portrait de donateur de l'église Saint-Nicolas du village de Kalotino date, semble-t-il, du XVe siècle. Selon l'inscription, aujourd'hui inexistante, l'église a été edifiée à l'époque du tsar Ivan Alexandre.[26)] Son portrait se trouve sur la deuxième couche de peinture.[27)]

La composition offre 9 personnages, deux hommes, deux femmes et cinq enfants. Elle aurait été une riche galerie de figures si elle avait été conservée. L'état détérioré des peintures murales ne permet pas de donner une caractéristique précise de ce portrait collectif, très intéressant au point de vue ethnographique. Dans la composition, exécutée aux murs nord et ouest du narthex sont représentés en face, de gauche à droite, une femme avec un enfant (sur ouest), un représentant du clergé en costume blanc de diacre tenant un évangéliaire: devant lui se tient un enfant; une femme esquissant un geste de prière (geste de donatrice), un enfant devant elle; le principal donateur porte le modèle réduit de l'église en train d'être accepté par saint Nicolas, patron de l'église (sur nord). Devant le principal donateur est représenté un petit garçon en pose de prière. Les costumes des deux femmes rappellent celui de la donatrice de l'église de Krémikovtsi, surtout les manches et le devant, richement décorés, tout comme le survêtement (sarafan). Un voile mince de couleur blanche tombe sur le dos depuis les chapeaux dont la forme insolite fait figure de couronne. Les boucles d'oreilles, incrustées de pierres, sont caractéristiques de la parure féminine qu'on retrouve dans maints monuments serbes et bulgares du XIVe siècle. Cette forme de boucles d'oreilles est attestée aussi par les fouilles archéolo-

giques. Nous ne possédons aucun renseignement sur les personnages de la composition, sauf les inscriptions illisibles dans des panneaux rectilignes près de certaines figures, ce qui nous conduit à la manière du maître des peintures murales du monastère de Zémen.

La composition statique des peintures murales, caractéristique de plusieurs monuments bulgares et serbes du XIV[e] siècle poursuit sa carrière aussi et à la fin du XV[e] siècle dans certaines églises de la Bulgarie de l'ouest, dont l'église de Dragalevtsi où la manière de modeler les visages et le typage rappelle, jusqu'à un certain point, les figures du portrait de donateurs de l'église de Kalotino.

Dans certains portraits de donateur la maîtrise de l'artiste laisse à désirer par suite de la rapidité de l'exécution, des mauvaises conditions de travail, du manque de qualification. D'autre part, les moyens limités accordés par les donateurs ne permettaient pas toujours de s'adresser à des artistes plus qualifiés. Néanmoins, par la construction de nouvelles églises, les donateurs remplissent une mission historique pour la conservation et le maintien de la conscience nationale et la création de nouveaux points d'appui dans la lutte contre les asservisseurs.

NOTES

1. Okunev, N., Portretij korolej-ktitorov v serbskoj cerkovnoj živopisi, Byzantinoslavica II, Prague, 1930, p. 76-96 - Radojčič, Sv., Portretij srpskih vladara u crednej veku, Skopije, 1934, p. 12-34 - Idem, Stara srpsko slikarstvo, Beograd, 1966, p. 70-77 - Buric, V., Istorijske kompozicij u srpskoj slikarstvu srednijega veka i nihove nizevne paralela, Zbornik Bizantoloz-kog institutaVIII$_2$, Beograd, 1964, p. 69-90; X, 1967, p. 121-148; XI, 1968, p. 99-119 - Idem, La peinture murale serbe au XIII[e] siècle, in: L'art byzantin du XIII[e] siècle, Symposium de Sopoćani, 1965, Beograd, 1962, p. 149-167, passim - Velmans, T., Le portrait dans l'art des Paléologues, in: Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise, 1968, Venise, 1971.
2. La première et la seconde rédactions de l'oeuvre (conservée d'après le manuscrit de Vladislav Gramatik dans son Panagérique de Rila de 1479) sont éditées par E. Kalůjniački, Werke des Patriarchen bon Bulgarien Eutumiss, Wien, 1901, S. 405-431. Cf. aussi J. Ivanov, Starobalgárski pazkazi, S., 1935, p. 72-79, 227-337 - Zitija na sv. Ivana Rilski (s uvodni beležki ot prof. J. Ivanov), S., 1936, p. 76.
3. Ivanov, J., Sveti Ivan Rilski i negovija manastir, S., 1917, p. 130-131.
4. Ce contrat est conservé dans la Bibliothèque du monastère de Rila. Publié pour la première fois en 1895 in:Sbornik za narodni umotvorenija, kn. XII, p. 620-622.
5. Ivanov, J., Op. cit., note 18, p. 78-83 - Grabar, A., La peinture religieuse en Bulgarie, 1928, p. 323-324.
6. Ivanov, J., Op. cit., p. 78, 83.
7. Ivanov, J., Bǎlgarski starini iz Makedonija (fototipno izdanie), Sofia, 1970, p. 206.

8. Grabar, A., Op. cit., p. 306-322.

9. Ivanov, J., Op. cit., p. 206.

10[1]. Opisanie na Kremikovskija manastir Sv. Georgi, sp. Religiozni pazkazi, 1896, kn. 9-10, s. 376-384 - Šandarov, I., Njakolko beležki za Kremikovskija manastir pri Sofija, Sbornik za narodni umotvorenija XV, 1898, s. 304-309 - Grabar, A., Op. cit., p. 324-336.

10[2]. Stojanović, L., Stari srpski rodoslovi i letopisi, Glasnik Sud, Beograd, 1883, kn. 53, s. 43 - Novaković, S., Pšinski pomenik, Spomenik SKA, Beograd, 1895, kn. XXIX, s. 10.

11[1]. Stojanović, Sv., Stari srpski zapisi i nadpisi, t. II, 1903, No 4272; t. III, 1905, No 5611, 5612.

11[2]. Paskaleva, K., Triptih s pomenik ot Kremikovskija manastir, Sbornik Balgarska literatura. Izsledvanija i materijali I, S., 1971, s. 441-456.

12. Grabar, A., Op. cit., p. 324.

13. Izvori za bålgarskata istorija XIII (II), 1966, s. 21, 39, 49, 55, passim.

14. Sur cette question voir: A. Inaldžik, Od Stefana Dušana do Osmanskog czrstva. Hriščanske spahija u Rumeliji u XV vijeku u njihovo poreklo. Prilozi za orientalsku filologiju i istoriju jugoslowenskih naroda pod Turskom vladarstvom, III-IV, Sarajevo, 1952-1953, s. 23-53 - P. Petrov, Sådbonosni migove za bålgarskata narodnost, S., 1975, cit. lit. po våprosa s. 24, bel. 31 - Hr. Gandev, Bålgarskata narodnost prez XV[e] vek, S., 1972, s. 100-116.

15. Milev, N., Edin neizdaden dokument ot balgarskata istorija XIX (1597), Izvestija na istoričeskoto druževstvo IV, 1915, c. 99.

16. Ivanov, J., Starobålgarski pazkazi, s. 73, 75, 76, 232-235.

17. Vasiliev, A., Ktitorski portreti, Sofija, 1960, s. 273

18. Vătăsianu, V., La peinture murale du Nord de la Moldavie, Bucarest, 1974 - Cf. Primerite v manastirite Moldovica (il. 67), Arbure (il. 85), Sugevica (il. 97. 98) - Dumitrescu, S., Pitură murala din Ţera Românească în Veacul al XVI-lea, Bucureşt, 1978, il. 10, 18, 19, 24, 34, 57.

19. Voir note 1.

20. Paskaleva, K., Cărkvata Sveti-Georgi v Kremikovskija manastir, Sofija, 1980, s. 34-46.

21. Grabar, A., Op. cit., p. 334-336 - Vasiliev, A., Op. cit., p. 63-66 - Manova, E., Vidovė srednovekovni oblekla ot XIII-XIV v. v Jugozapadna Bålgarija, IAEM V, 1962, c. 48-60 - Božkov, A., Kraijat na neizživijanoto bålgarsko kvatrocento, Izkustvo XVII, 1967, kn. 2, s. 40-45 - Naslednikova, V., Istorija na bålgarskija kostjum, S., 1974, c. 45, 47-49 - Valkova-Neseva, V., Ženskijat svetski kostjum prez vtorata bålgarska dåržava (1186-1396), S., 1976 (kandidatska disertacija).

22. Kovačev, M., Dragalevskijat manastir Sv. Bogorodica Vitoška i negovite starini, S., 1940, s. 15 - Grabar, A., La peinture, p. 291-306.

23. Dujcev, Iv., Iz starata balgarska kniznina II, S., 1944, s. 183-185.

24. Ivanov, J., Bålgarski starini, s. 266 - Kovačev, M., Op. cit., s. 188.

25. Grabar, A., La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, p. 289-290, 302-306, 334-336 - Mavrodinova, L., Cărkvata v Zemen, S., 1966, s. 78, il. 2, 3 - Idem,, Cărkvata v Dolna Kamenica, S., 1969, s. 17-20, il. 17-24.

26. Grabar, A., La peinture religieuse en Bulgarie, p. 288 - Vasiliev, A., Ktitorski portreti, c. 40-47.

27. Grabar, A., Op. cit., p. 287-290.

GYÖRGY RUZSA

UNE ICÔNE INCONNUE REPRÉSENTANT LES APÔTRES PIERRE ET PAUL ET LA QUESTION DE L'HÉSYCHASME

Une occasion inattendue s'est présentée récemment, et j'ai eu la chance de pouvoir acheter pour le Musée des Arts Décoratifs de Budapest une icone de très grande valeur, jusque-là inconnue, datant de l'époque des Paléologues. Compte tenu de l'importance de cette acquisition, je me suis permis de modifier le sujet initial de ma communication. Au lieu de parler de Théophane le Grec et l'hésychasme, j'aimerais Vous présenter notre nouvelle icone. Elle porte l'empreinte de l'hésychasme, et si nous entendons au sens large du mot le cercle de Théophane le Grec, nous ne sommes pas très loin du sujet initial non plus.

Je me sens très honoré de pouvoir parler de cette icone à Vienne, où le Kunsthistorisches Museum possède une icone célèbre, très belle qui peut être considérée comme l'icone la plus proche de la nôtre. Toutes les deux datent presque de la même époque, avec quelques années de différence, et peut-être nous ne nous trompons pas si nous supposons que l'icone de Budapest fut le modèle de celle de Vienne.[1]

L'icone ronde représente les apôtres Pierre et Paul en buste, s'embrassant. A gauche, l'on voit Saint Pierre, peint conformément aux traditions, aux cheveux courts et avec une barbe courte; à droite c'est Saint Paul presque chauve et portant une barbe longue.

Nous n'avons pas encore pu nettoyer l'icone, alors je ne peux pas analyser en détail le coloris. Heureusement le rouge des bords en saillie s'est bien conservé, ceci laisse prévoir des couleurs vives.

L'icone témoigne d'une technique traditionnelle. Au milieu, le bois est légèrement fissuré, bien préparé. Il est couvert de toile, à présent en mauvais état, visible, parce que la peinture manque. Une couche de plâtre sert de fond. L'artiste travailla avec de la détrempe de bonne qualité, des traces de dorure sont reconnaissables à certains endroits.

L'icone est en mauvais état. A gauche, en bas, il y a des manques. Heureusement le visage de Saint Paul est intact. Ses traits, son expression sont très nets. Le visage de Saint Pierre, par contre, est moins discernable et la plus grande partie de son torse est abimée. Dans la couche de peinture il y a des craquelures qui accusent une restauration peu réussie.

Malgré les défectuosités, malgré la couche grise de suie et d'autres souillures, il est évident que c'est une icone de grande valeur artistique.

Pour pouvoir dater notre icone et définir ses analogies, passons en revue les différentes périodes de style du XIVe siècle.[2] Tout en simplifiant les choses, nous pourrions dire que les deux premiers tiers du siècle se caractérisent par l'essor de l'art /riche coloris/, tandis que le troisième est marqué par un style linéaire /goût du détail/ sauvegardant encore le coloris de la période précédente. Dans la première moitié du XVe siècle, c'est le style linéaire rigide, sec qui règne, les symptômes de la décadence deviennent de plus en plus perceptibles. Compte tenu des caractéristiques de notre icone, des détails très fins, du riche coloris, nous sommes enclins à constater qu'elle date de la période du changement de style.

Nous avons encore un point de repère pour la datation et l'interprétation de notre icone. Le visage des apôtres reflétant l'intelligence et une grande tension montre la parenté avec de grands courants d'idées novatrices qui ont engendré de nouvelles valeurs et sont nés en même temps que l'hésychasme. V.N. Lazarev explique le changement de style, c'est à dire, la naissance d'un style plus sec, linéaire, idéalisant par l'influence des idées ascétiques de ce mouvement: solitude, calme, prières, purification par la prière.[3] Cependant ne faut-il pas croire que l'hésychasme fut toujours un phénomène lourd et rigide. Il est vrai qu'il eut une variante vulgaire, simplifiée très répandue, devenue officielle, mais parallèlement une autre variante survécut, un courant profondément spirituel qui, au milieu et dans la deuxième moitié du XIVe siècle fit naître des icones expressives et dramatiques. L'icone de Budapest appartient à cette catégorie.

Le peintre de notre icone fut influencé déjà dans le choix du sujet par le mouvement des hésychastes qui s'efforçaient de révaluer la conception officielle du monde. Il choisit une scène dramatique, émouvante, et la composition de son oeuvre est très animée. Les contours à peu près ronds, la position des bras et le dos courbé de l'apôtre Paul répondent à la forme extérieur. Avec des touches très nettes qui semblent illuminer les couleurs sombres, l'artiste réussit à intensifier l'effet dramatique d'une façon originale.

L'icone qui serait sans aucun doute la plus proche de la nôtre serait celle du Kunsthistorisches Museum, publiée par Karoline Kreidl-Papadopoulos.[4] Tout en soulignant les caractéristiques communes, je voudrais compléter ses analogies et souligner les différences de nuance également.

L'icone de Budapest se distingue par son style. Le visage des apôtres est très fin, expressif. Les touches très définies et le riche coloris soulignent l'effet dramatique. Sur le bras gauche de Saint Paul p.ex. il y a des traits décoratifs dorés et les touches blanches légères jouent un rôle beaucoup plus important que sur l'icone de Vienne. Aussi belle que soit l'icone de Vienne, elle est un peu froide et a un côté un peu académique. Le style froid n'est pas encore tout à fait prononcé dans le cas de l'icone de Vienne, il caractérise plutôt les icones peintes dans la première moitié du XVe siècle. L'icone de Budapest a un tout autre style. Ceci nous permet de supposer qu'elle est antérieure à celle de Vienne de deux ou trois décennies. Toutes les deux doivent venir de Constantinople et il est probable que l'icone de Budapest fut le modèle de celle de Vienne.

Deux autres icones rondes représentant les apôtres Pierre et Paul qui s'embrassent, peuvent être considérées comme des analogies purement iconographiques. L'une se trouve dans l'église orthodoxe de Topla, près de Hercegnovi /Yougoslavie/, l'autre est exposée dans le monastère de Saint Jean l'évengéliste sur l'île Patmos /Grèce/. D'une part c'est leur style qui les distinguent de celles de Budapest et de Vienne, d'autre part elles sont postérieures aux nôtres d'un siècle et demi.

Une petite icone qui se trouve dans le Monastère de la Transfiguration /Météores/ représente l'incrédulité de Saint Thomas et s'apparente à celle de Budapest par sa force dramatique.5/ Elle nous est très importante parce que connaissant la date exacte de sa naissance, nous avons un point de repère nouveau pour la datation de notre icone. L'Incrédulité de Saint Thomas fut peinte entre 1367 et 1384, parce que à gauche, parmi les apôtres apparaît Thomas Preljubovic, seigneur de Jannina précisément à cette époque-là. Le visage des personnages témoignent aussi d'une certaine parenté avec l'icone de Budapest. Les traits de Saint Paul, son port de tête sont presque identiques, le style témoigne d'une parenté très proche. Il est à noter que le Christ et surtout Saint Thomas s'inclinent presque de la même manière que le Saint Paul de l'icone de Budapest.

D'après les changements de style, l'influence de l'hésychasme, le caractère expressif et dramatique de notre icone, ainsi que d'après ses analogies, nous pouvons affirmer que l'icone de Budapest fut peinte entre les années soixante-dix et quatre-vingt dix, au XIVe siècle.

En ce qui concerne l'atelier de provenance et le peintre de notre icone, nous en sommes réduits à des hypothèses. Nous pouvons cependant dire que le peintre devait être un artiste très doué, d'une forte personnalité, influencé par l'hésychasme. Il travailla probablement à Constantinople et fut un des représentants éminents de l'école expressive et dramatique. Peut-être fut-il versé dans l'enluminure également.

Une lettre de Iepiphani le Sage /Premoudri/ écrite à Cyrille Tverski vers 1415 nous raconte que Théophane le Grec travailla beaucoup à Constantinople et dans ses alentours, il peignit "de sa propre main" des icones et des fresques dans plus de quarante églises et il fut un "excellent enlumineur".6/

Ses fresques peintes à Novgorod en 1378 et ces icones peintes à Moscou en 1405 témoignent d'une personnalité originale, d'une force expressive et dramatique et nous laisse croire que Théophane le Grec connut très bien les idées de l'hésychasme.7/



Les apôtres Pierre et Paul. Icône. Musée des Arts Décoratifs de Budapest

Nous ne sommes pas peut-être très loin de la vérité si nous affirmons que Théophane le Grec eut des rapports avec le courant expressif et dramatique auquel appartient notre icone.

Une restauration bien faite nous permettra d'éliminer les points hypothétiques de notre raisonnement et j'espère qu'elle permettra de nous confirmer dans notre opinion. En attendant, je suis très content de pouvoir attirer votre attention sur cette icone.

Notes

1. No. Inv. 81. 119. Diamètre 15,5 cm
2. Cf. : M. Chatzidakis: Classicisme et tendances populaires au XIV[e] siècle. In: Actes du XIV[e] Congrès International des Etudes Byzantines. Bucarest, 6 - 12 septembre, 1971. 1974. 117.
   V.N. Lazarev: Vizantijskoe i drevnerusskoe iskusstvo. Moskva, 1978. 38.
3. V.N. Lazarev: Istorija vizantijskoj zhivopisi. t.l. Moskva, 1947. 225.
4. K. Kreidl: Die Ikonen des Kunsthistorischen Museums. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Bd. 66 /1970/. 49; Kunst der Ostkirche. Stift Herzogenburg, 1977. No.43.
5. L'Art byzantin - art européen. Athènes, 1964. No 193.
6. V.N. Lazarev: Feofan Grek i ego shkola. Moskva, 1961.113.
7. Cf.: M.V. Alpatov: Iskusstvo Feofana Greka i utchenie isihastov. In: Vizantijskij vremennik. t.33.1972.